

Cuadernos Hispanoamericanos

Letras de Nicaragua
Ernesto Cardenal
Claribel Alegría
Gioconda Belli
Daniel Rodríguez Moya

Creación
José Emilio Pacheco

Agencia Española de Cooperación Internacional

Ilustraciones de Diego Jordán García



708
junio 2009

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Secretaria General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Elena Madrazo Hegewisch

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Antonio Nicolau Martí

Jefa del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Resista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Gráficas Varona, S.A.
c/ Newton, Parcela 55. Polígono «El Montalvo». 37008 Salamanca
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-08-003-8
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

708 Índice

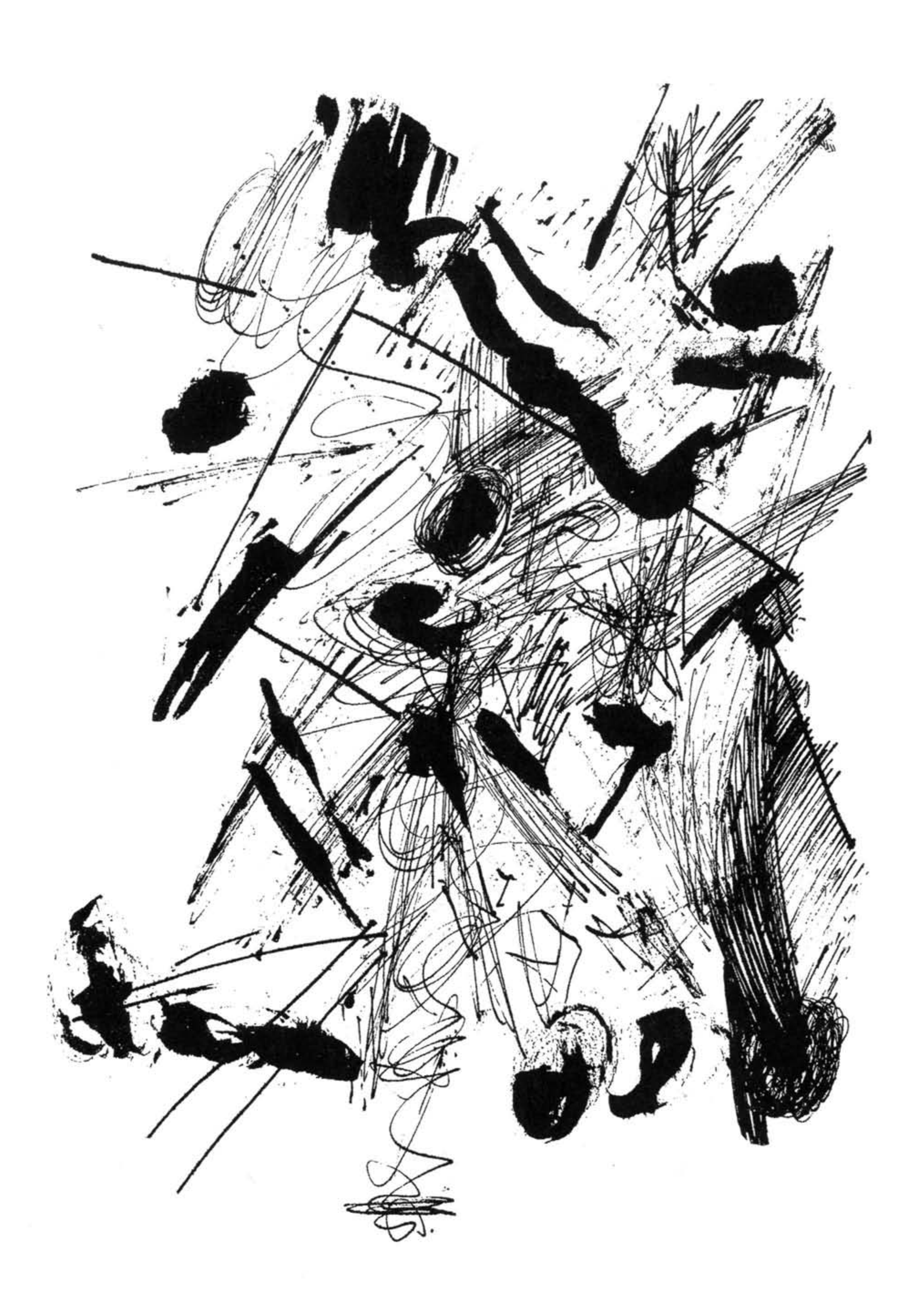
Letras de Nicaragua

Mesa revuelta

Creación

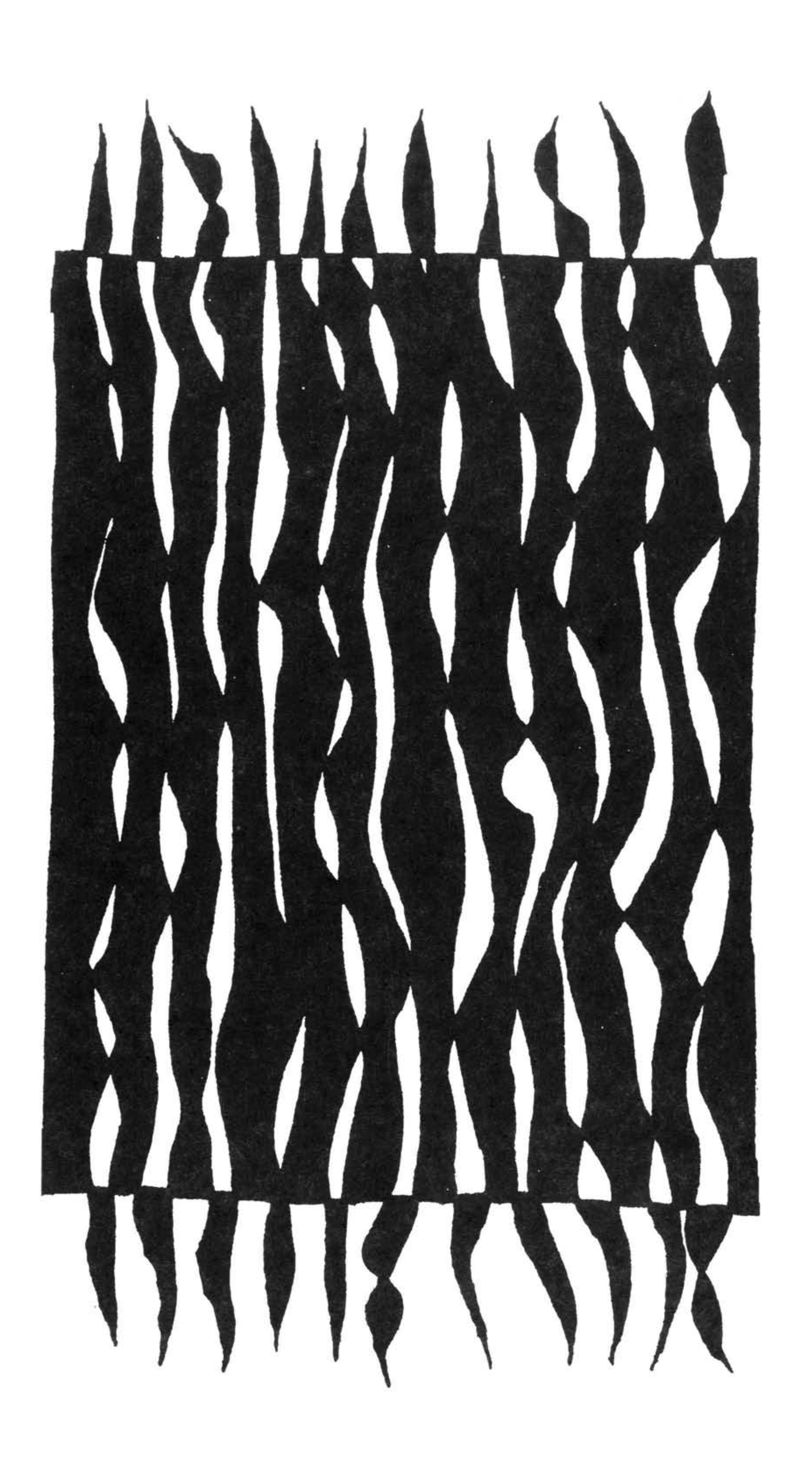
Punto de vista

Biblioteca



CH

Letras de Nicaragua



En tu luz veremos la luz

Ernesto Cardenal

EL POETA NICARAGÜENSE ERNESTO CARDENAL ACABA DE RECIBIR EL PREMIO IBEROAMERICANO DE POESÍA PABLO NERUDA, Y HA PUBLICADO, EN LA EDITORIAL TROTTA, *PASAJERO DE TRÁNSITO*.

Toda la luz del universo viene de las estrellas.

En su libro *The Beauty of Light*, un notable divulgador científico, Ben Bova, nos dice que hace 45 millones de años se formó una inmensa nube negra de gas y pequeñas partículas de polvo. El gas era principalmente hidrógeno y helio, y el polvo eran metales. La nube giraba y se fue condensando y calentando a millones de grados y empezó a brillar. Esa es la energía que llamamos luz. Así es que nació nuestra estrella llamada Sol, y de la misma nube se formaron también los planetas.

La Tierra era una bola líquida como la lava de un volcán. Los metales más pesados fueron bajando al centro, y las capas de piedra más livianas fueron quedando arriba, y se fueron enfriando. No había océanos, y la Tierra era sólo roca bajo espesas nubes negras que no dejaban pasar la luz. Las nubes eran principalmente vapor de agua, y comenzó a llover sobre el planeta por miles y miles de siglos, y se empezaron a formar los océanos. Finalmente las nubes ya no fueron tan espesas y dejaron pasar la luz del Sol. Por último sobre esa superficie pelada la luz y el agua produjeron la vida. Y más tarde la vida inteligente.

La luz es la energía de la vida. Sin luz no habría habido vida. En cierto momento aparecieron seres con una molécula que podía

usar la energía de la luz para producir alimento. Luz, agua, dióxido de carbono y algunos minerales era todo lo que se necesitaba para el mantenimiento de la vida, sin que fuera únicamente el estarse comiendo los unos a los otros. Así se produjo la cadena de la alimentación: las plantas creaban la comida, y los animales comían las plantas o a otros animales, y a la cabeza de la cadena estaba el Sol.

La luz no sólo creó los primeros organismos vivos, sino que por la fotosíntesis la vida pudo mantenerse con la energía de la luz. Vida y luz son casi la misma cosa. Y es lógico que desde siempre se haya asociado la oscuridad con la muerte.

La luz encierra un arcoiris de colores (el espectro). Más allá de los colores visibles hay otros que no podemos ver nosotros, como los rayos ultravioleta y las radiaciones del infrarrojo, que percibimos sólo como calor. Cuando la vida empezó a evolucionar a formas más complejas, los seres unicelulares pasando a multicelulares, unos grupos se aprovecharon de la luz creándose ojos. Muchas especies de unicelulares ya tenían en su célula una región especial que reaccionaba con la luz. Había un cambio químico cuando les daba la luz. Los organismos pluricelulares avanzaron más, creándose una especie de lentes rudimentarios con células sensitivas a la luz, con los que podían distinguir mejor las diversas intensidades de la luz, y la dirección de donde venía. Los insectos fueron los que desarrollaron ya la verdadera visión. Los seres humanos no sólo tenemos una visión muy desarrollada, sino también la visión en colores. Ello nos permite poder distinguir objetos de forma muy parecida o igual pero que tienen colores diferentes.

Los mamíferos no ven muy bien los colores. Para el toro sería igual una capa gris agitada por el torero que una capa roja. Por otra parte, la abeja puede ver el ultravioleta, que nosotros no vemos. Por lo general los insectos ven el rojo como si fuera negro, al igual que el ultravioleta es negro para nosotros. La inmensa variedad de colores que tienen las flores es por los insectos y pájaros, para ser polenizadas por ellos. Y si nosotros pudiéramos ver el ultravioleta como las abejas y otros insectos lo ven, las flores serían muy diferentes para nosotros.

Los cuadrúpedos que viven muy cerca del suelo, también nos dice Ben Bova, dependen más de los sentidos del olfato y el oído

que de la visión. Estando entre hierbas y arbustos no pueden mirar mucho, y les son más útiles los otros sentidos. Los ciervos, a pesar de sus ojos grandes, no pueden ver bien los colores, y sólo distinguen al león o el cazador cuando se mueven. Somos los humanos los que usamos la visión más que los otros sentidos, y distinguimos los colores y la forma de los objetos mejor que los otros animales. Y nos dice él que la razón de que se cierran los ojos al besar o al hacer el amor es porque se quiere intensificar más el sentido del tacto sin la competencia del de la visión.

Pero la visión no es sólo recibir la luz, y los ojos son sólo una parte de ella. La luz que ellos reciben se transforma en impulsos nerviosos que son enviados al cerebro. Es allí donde lo que los ojos han recibido se convierte en una visión del mundo que nos rodea. El sistema de la visión humana no sólo son los ojos, sino también el cerebro. Los ojos recogen la luz; el cerebro es el que ve. Los neurofisiólogos consideran a la retina como una prolongación del lóbulo frontal del cerebro.

En cuanto a la luz, existen otras partes en ella que no podemos ver, como la radiación que sólo percibimos como calor, el ultravioleta, las ondas de radio, los rayos X y los rayos gamma. La luz del sol es blanca, pero, como sabemos, se descompone en colores al atravesar un prisma, dependiendo cada color de las diferentes longitudes de onda refractadas en diferentes ángulos.

¿Qué es la luz? Hasta mediados del siglo XX los científicos lo pudieron saber: es una forma de energía electromagnética (debida a la propagación de un campo eléctrico y un campo magnético). La luz que llamamos visible es un trozo estrecho en un espectro mucho mayor que comprende las ondas de radio, televisión, rayos X, rayos gamma, que no vemos.

El divulgador científico alemán Hoimar von Difurth, en su libro *No somos sólo de este mundo,* nos dice que los llamados «realistas» que creen que sólo es real lo que podemos palpar, oír y ver, están equivocados.

La verdadera realidad sólo podemos entenderla si tomamos en cuenta que en el mundo exterior existen ondas electromagnéticas de diversas longitudes, y que nuestros ojos sólo son sensibles a una pequeña parte de ellas; y que es un enigma cómo nuestro cerebro traduce las señales de la retina en sensaciones ópticas que

describimos con las palabras «claro» u «oscuro», y con los diversos nombres de los colores.

Una vez alguien le preguntó si el cosmos estaría oscuro si no hubiera ojos. Su respuesta es que «claridad» y «oscuridad» no son características del mundo, sino que son percepciones cuando ondas electromagnéticas caen en nuestra retina. Debemos suponer que esto sucede también con los ojos de los animales. Y sabemos que en algunos las percepciones son distintas de las nuestras. No basta que las ondas lleguen a la retina, sino que deben ser conducidas a una zona de la corteza cerebral. Los procesos eléctricos y químicos que allí se producen hacen que nosotros veamos. Esto todavía es un misterio. La claridad no está en el camino que hay entre la retina y el cerebro, y tampoco en el cerebro. ¿Entonces el cosmos es oscuro? La palabra «oscuro» no es una característica del mundo exterior, dice, sino que se refiere exclusivamente a una experiencia visual. Y como el cosmos no puede ser claro, tampoco puede ser oscuro, pues una cosa sólo es imaginable como contraria a la otra.

La pregunta de que si no habiendo ojos habría oscuridad contiene un problema, dice él. Hemos dado por supuesto el que fuera de nuestra experiencia existe un mundo exterior real. También estamos convencidos de que lo que experimentamos no puede ser considerado sin más como unas características reales de ese mundo que, como las frecuencias de ondas electromagnéticas no sensibles a nuestra retina, no podemos percibir de ninguna manera.

Desde hace un siglo se han podido determinar otras partes de esta banda de frecuencias, como los rayos X o las ondas radiofónicas. Así por medio de recursos técnicos hemos constatado que las características del mundo exterior van más allá de nuestras posibilidades de percepción. Lo que nos hace pensar que puede haber una cantidad inimaginable de otras características del mundo de las que nunca llegaremos a saber nada.

Además de que la parte, probablemente muy pequeña, del mundo externo que podemos captar no nos es trasmitida por nuestros sentidos y nuestro cerebro «tal como es». Lo que llegamos a experimentar no es de ninguna manera una «copia fiel». Tampoco lo que percibimos llega a nuestra conciencia sin una elaboración complicada y que, en sus detalles, sigue siendo un absoluto misterio.

Nuestros órganos sensoriales no copian el mundo para nosotros; lo que hacen es interpretarlo.

Está el hecho de que el ojo y el cerebro transforman ondas electromagnéticas en lo que experimentamos como luz y colores. La naturaleza de una onda electromagnética, dice él, no tiene nada que ver con lo que denominamos «luz» o «claridad». No hay ninguna semejanza entre la claridad y las ondas electromagnéticas. Y lo mismo sucede con los colores. Una longitud de onda determinada no tiene nada que ver con lo que experimentamos como color «rojo» o «azul».

Todas las ondas electromagnéticas son iguales, la única diferencia entre ellas es la longitud de onda (la distancia que hay entre las crestas). Según la adaptación de nuestras células sensoriales, experimentamos determinadas frecuencias de estas ondas en forma de luz o colores o calor. Y esto de ninguna manera puede considerarse como «copia» del mundo real «tal como es». (Hay que agregar que para el autor la verdadera realidad es un misterio incognoscible, y que no excluye la posibilidad de lo que las religiones han llamado el Más Allá).

No podemos existir sin la luz, dice el científico norteamericano Sydney Perkowitz en su libro *Empire of Light*, porque toda vida en el planeta depende de la radiación solar. Por el proceso de la fotosíntesis la energía del sol es absorbida por las moléculas de clorofila que es lo que hace que las plantas sean verdes. Ellas almacenan la energía solar, que nosotros comemos, directamente de las plantas o comiendo animales que comen plantas. La cadena de la alimentación empieza pues con esta cosecha de luz. Muchos otros procesos de la vida, incluyendo la visión y los ritmos internos de nuestros cuerpos, se derivan de la luz del Sol.

Perkowitz considera que entre los procesos vitales debidos a la luz, el más maravilloso es el cerebro que nos hace humanos. La red de billones de células nerviosas que constituyen el cerebro es considerada la construcción más compleja del universo. Y una porción importante de esa intrincada red tiene que ver con la luz, comenzando con los diminutos censores en la parte de atrás del ojo y terminando con su rápido análisis en el cerebro que le da sentido al mundo que vemos lleno de formas y colores. La retina es una prolongación del cerebro sensible a la luz, que en la evolución humana muy temprano se apartó del cerebro, aunque no

tanto. Algunos pájaros y peces tienen muy buena visión del color, pero los mamíferos no suelen tenerla, salvo los humanos y otros primates. La visión del color en los humanos es muy prominente, dice el autor, y no se sabe por qué.

Lo que sigue son otras notas sobre la luz agregadas por mí, no originales mías naturalmente, sino producto de abundantes lecturas de temas científicos a las que he sido aficionado toda mi vida.

La luz es onda. Como las ondas del mar. El movimiento de una onda no es el mismo del elemento en que la onda se mueve. En el mar las olas corren hacia delante, pero el agua sólo se mueve de arriba abajo. Las olas del mar no arrastran el agua con ellas, sino que el agua queda atrás. Como las olas de un trigal no se llevan el trigo. Pero la particularidad de la luz es que es una onda que no necesita un medio para correr, y puede viajar en el vacío entre las estrellas y nosotros.

La más notable propiedad de la luz son los colores, y ellos dependen de la longitud de onda. La luz no es contínua sino está dividida en fotones, y un fotón es un trozo ondulado de unos tres pies de largo. Los colores se explican por la naturaleza ondulatoria de la luz. Cada longitud de onda corresponde a un color diferente. El violeta y el azul son los de onda más corta, y la más larga es la del rojo. Y los colores del arcoiris (o los del prisma) no son todos, pues hay también el café, el púrpura, el negro, el blanco, el gris, el rosado, el malva, y centenares de colores más.

La luz del sol es blanca pero se descompone en colores al pasar por el prisma y ser refractada en diferentes ángulos. Y si esos colores son pasados por un nuevo prisma la luz vuelve a ser blanca; los diferentes colores separados por el primer prisma son recombinados por el segundo.

El rayo de luz al pasar el prisma se extiende en abanico del violeta al rojo, el violeta en un extremo y el rojo en el otro. Aunque la separación de colores es arbitraria; Newton distinguió siete, pero otros distinguen más y otros menos. Y el descubrimiento de Newton fue que la diferencia de colores se debe a los diferentes ángulos en que el rayo de sol es refractado, y que la luz blanca del sol está compuesta de diferentes colores.

El sol y la lluvia es lo que hacen el arcoiris. Cada gota de lluvia es como un prisma que separa la luz blanca del sol en sus diferentes

colores. Y esto mismo sucede en una gota de rocío (en todo rocío están todos los colores del prisma). Si encontramos un charco sucio en una gasolinera donde se ha extendido una mancha de aceite (y lo mismo en el agua sucia de un puerto) vemos también todos los colores del arcoiris pero en desorden y cambiando constantemente, cada color correspondiendo a una diferente longitud de onda, y es lo que llamamos iridiscencia. Fenómeno que también vemos en las plumas del pavo real y en las del colibrí.

Con mucho acierto el científico norteamericano Gerald L. Sharoder dice que nosotros vemos el mundo con «el prisma de la creación». Esto es, lo vemos en colores. La luz del sol es blanca pero llena el mundo de colores. Aunque en realidad esos colores no están en las cosas sino en nuestros ojos, o mejor dicho en nuestro cerebro (digamos mejor en nuestro cerebro, pues en la ciencia actual los ojos son partes del cerebro, y la única parte visible del cerebro). Y nosotros creemos que una amapola es roja, un trigal es amarillo, y unos pinos son verde oscuros. Pero esos colores no es que los *tienen*, sino que los rechazan, y por eso los percibimos nosotros (los demás colores son absorbidos). Si algo es negro es porque en él fueron absorbidos todos los colores y ninguno llega a nosotros.

Hay pueblos que no tienen el nombre de un color, y se piensa que es que no lo perciben. En cambio los esquimales tienen muchos nombres para distinguir diferentes clases de nieve, mientras para nosotros sólo hay un mismo blanco. Igualmente los indios campa de la selva peruana tienen muchos nombres para designar diferentes clases de verde. Homero nunca menciona el color azul, por lo que Gladstone sostenía que los griegos no veían ese color. El hecho es que Homero innumerables veces se refirió al mar llamándolo «color de vino» y esto ha generado muchas discusiones, sin que se haya sacado nada en claro, que yo sepa. Yo he encontrado que Sófocles habla de la «hiedra color de vino», y me pregunto si sería que para los griegos el vino no significaba un color determinado, sino una cualidad diferente, como el brillo por ejemplo. Es de notarse que en el hebreo antiguo no existe la palabra abstracta «color», y es una palabra que no está en la Biblia, y no existe en algunas otras lenguas tampoco.

Lo que desde la antigüedad había sido conocido como «luz», es una franja estrecha de la luz solar que es percibida por el ojo

humano; y ahora es llamada la parte «visible» del espectro. Ya que hay otras partes no visibles para nosotros como la luz ultravioleta, que sin embargo es percibida por la piel y nos quema; y el infrarrojo que también se siente como calor.

El hecho más curioso de nuestra visión es que toda la multitud de colores se deben sólo a una combinación de tres colores puros. Ya Maxwell se maravillaba de que todas las sensaciones de colores que nosotros tenemos se deben a sólo tres elementos. Y esto sucede también en la fotografía y en la televisión en colores. Cuando una persona no puede ver uno de los tres colores puros decimos que es *color-blind.* Aunque hay científicos que dicen que en un sentido amplio todos somos *color-blind,* puesto que de una infinidad de colores sólo percibimos tres.

Durante un tiempo se planteó el problema de por qué es negra la noche. Adonde quiera que miráramos debíamos ver una estrella, y el cielo sería tan brillante como la superficie del sol. Se resolvió por el descubrimiento de la expansión del universo: el cielo es negro de noche porque el universo se expande. Las estrellas más lejanas se alejan antes que su luz pueda llegar hasta nosotros.

¿Por qué el cielo es azul? Los astronautas ven el sol, la luna y las estrellas brillando en un cielo negro. Si fuera de la atmósfera se mira en dirección del sol se le ve completamente blanco en el cielo negro. El aire que rodea a la tierra es transparente, y la luz del sol es blanca, pero las moléculas del aire dispersan esa luz, y el color que más dispersan es el azul (los demás los absorben) y ése es el que llega a nuestros ojos, y al cielo lo vemos azul. Al atardecer los rayos del sol nos llegan horizontales y atraviesan más atmósfera, y se dispersan más los colores del espectro en la zona del rojo. Por eso vemos el cielo teñido de anaranjados y rojos. Cuando el sol se va hundiendo se va haciendo más rojo, y sus rayos son más débiles, de manera que podemos ya verlo directamente. En la luna no hay atmósfera que disperse la luz, y en ella sólo se ve luz blanca y oscuridad.

Porque azul es el color de la atmósfera, las montañas lejanas son azules. Y el mar es azul por la misma razón por la que lo es el cielo (dependiendo las tonalidades de azul de la mayor o menor profundidad del agua). Y la misma razón del color del cielo y del mar es la de los ojos azules.

Otra curiosidad de la luz para mí es el caso del oso polar. El oso polar blanco no es blanco en realidad. Su pelo es transparente, no tiene ningún pigmento. Lo que hay en él son diminutas burbujas de aire, como las gotas de agua de las nubes. Y al igual que las nubes, refleja todas las longitudes de onda de la luz, que es blanca. Por eso vemos al oso polar blanco como la espuma y como las nubes. La espuma son diminutas burbujas de agua llenas de aire, y la luz blanca del sol se refleja blanca en ellas, como pasa también con las nubes que también son burbujas.

Hay quienes creen que la vida no se originó en este planeta sino que vino de otro sistema solar por el hecho de que la vegetación es verde. Las plantas rechazan el verde, que por lo mismo es lo que reciben nuestros ojos. Pero el verde es la mayor energía de la luz del Sol. En cambio absorben el rojo que es el que tiene menos nutrientes. Científicos como Fred Hoyle y Wickramasinghe ven en esto una prueba de que la vida vendría de otro sistema solar con una luz distinta de la de nuestro Sol.

Sea como sea, la verdad es que nos alimentamos de luz. Aunque por ahora la luz no la comemos directamente sino por medio de ese proceso que se inicia con la fotosíntesis y que tiene ya tres billones de años de existir, Teilhard de Chardin ha dicho que la humanidad un día comerá sólo luz. Cuenta de una araña que deja con sus huevos una bola de alimento para que con ella las crías se nutran en la primera fase de su vida. Cuando esa bola se les acaba las nuevas arañas ya pueden valerse por sí mismas. Igualmente nosotros, dice él, en esta primera etapa nos alimentamos de los alimentos naturales (plantas y animales) que la Madre Tierra nos ha dejado. Pero algún día en un futuro lejano esa alimentación tan rústica y primitiva se habrá agotado (manzanas, vacas, truchas, trigo, maíz) y entonces nos alimentaremos directamente de luz solar.

Pienso que la luz no tiene por qué no tener todos los sabores de los alimentos naturales que de ella proceden, y aún muchos más. Igual que la luz contiene todos los diversos colores de este mundo (tan colorido) que nosotros vemos, y otros más que no vemos.

Ha habido más de 40 evoluciones de ojos en las especies animales, muy diferentes unos ojos de otros. Lo que revela que los seres vivos tuvieron gran necesidad de ojos. Y si había luz debía

haber ojos que la vieran. Porque cómo iba haber luz sin que nadie la viera. Podríamos decir entonces que los ojos los creó la luz. Y es igual a lo que dicen muchos científicos ahora, que el universo no tendría sentido sin observadores de él. Quien lo ha expresado más radicalmente es John Wheeler: «Un universo sin un observador no es tal».

El descubrimiento más grande que ha tenido la humanidad es el del fuego: luz y calor de la combustión de la madera. Con lo cual ya se pudo tener los rayos del sol también en la noche. Y todos los demás avances de la civilización humana se derivan de este descubrimiento. El temor a la oscuridad que aún tenemos se debe a esa inmensa cantidad de tiempo antes que hubiera fuego.

Desde que el hombre es hombre (y tal vez aún antes) la luz ha tenido un sentido simbólico espiritual además del sentido ordinario. Y también las tinieblas.

Me parece que este ensayo bastante desordenado, cuando no confuso, sobre el tema de la luz, puede iluminar ciertos textos bíblicos –sin que por ello dejen de ser misteriosos. Como el de Cristo cuando dice: «Yo soy la luz del mundo, el que me sigue tendrá la luz que da vida, y nunca andará en la oscuridad». Al menos, con lo que por la ciencia moderna sabemos de la luz ¿no encontramos más claridad en estas palabras? O podemos también encontrar mayor profundidad en aquellas frases del evangelio de san Juan en que se nos dice que en Él estaba la vida, y la vida era la luz de la humanidad, y esta luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no han podido apagarla. O cuando en el himno de Zacarías en san Lucas se habla de que nos viene de lo alto un sol de un nuevo día, para dar luz a los que yacen en tinieblas y sombras de muerte.

Lo que ahora sabemos: que el universo no es como lo vemos, que los colores no están en los objetos, que hay otros colores que los ojos humanos no perciben, que la verdadera realidad es otra y no la podemos imaginar, nos puede hacer entender mejor esas palabras de la revelación bíblica de que en el universo habría una luz diferente de la luz ordinaria. Y una vida también diferente. (Ya que Luz, Verdad y Vida son sinónimos.)

También a mí se me ha vuelto más claro lo que san Pablo dice de que «ahora vemos como en un espejo» (y debemos tomar en cuenta que en aquel tiempo los espejos eran generalmente de

metal bruñido y serían bastante opacos) pero que después veríamos cara a cara.

Hay un salmo de la Biblia que dice: «En tu luz veremos la luz». Yo esto lo he estado leyendo por años sin entenderlo mucho, o tal vez sin entenderlo nada, con una sensación inconfesada de que era una repetición sin sentido. Pero ahora me parece que lo he entendido: Dios es luz, pero es otra clase de luz, por medio de la cual veremos la realidad como es.

La Biblia comienza con el «¡Hágase la luz!» y que la luz fue hecha. Con todos sus colores, incluso los que no vemos. Y más recientemente con muchas luces artificiales (aun los rayos láser) que son la misma luz de las estrellas y nacida del «¡Hágase la luz!» del Big Bang. Después del Diluvio Dios puso su arcoiris en las nubes como un signo de alianza con el hombre, y una promesa de que no habría otro Diluvio. Y, como Newton descubrió, ese arcoiris es el abanico de colores que componen la luz blanca; luz que al posarse en las cosas hacen que el mundo tenga la deslumbrante belleza que tiene.

Quiero terminar con un poema titulado *El arcoiris,* de un niño con cáncer, Edwin Enmanuel Padilla, de 13 años, de un Taller de Poesía de niños con cáncer que he fundado en un hospital infantil en Managua:

Cuando llueve
sale un lindo arcoiris
y me gustan mucho sus colores,
rojo, amarillo, azul, morado, verde
y si eso no existiera
fuera triste y aburrido.

En el mundo hay mucho dolor, incluso el dolor de niños con cáncer, pero también el mundo es bello, como lo ven estos mismos niños. Si no hubiera el arcoiris y los colores que hay en la luz «fuera triste y aburrido». Pero hay esta luz con sus colores, y muchos creemos que también hay otra luz, diferente de la ordinaria, y que ella nos revelará otra realidad y veremos con otra clase de visión el mundo tal como es ©



Mujeres y literatura

Claribel Alegría

Después de más de medio siglo de estar trabajando en el campo de la literatura, me siento más o menos calificada para hacer algunos comentarios generales acerca de qué es ser escritora a principios del tercer milenio.

Nací y crecí en una sociedad agresivamente machista. En mi generación, en Centroamérica, una muchacha de clase acomodada tenía la opción de casarse y ser ama de llaves de su marido, o quedarse casta y virgen amasando rosquillas para sus sobrinos. La mujer campesina o proletaria nunca tuvo otra opción que la de convertirse en esclava de su marido y sus hijos.

En toda América Latina, hasta hace pocos años, eran contadas las mujeres que sobresalían en literatura. Nombres como el de Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Claudia Lars, para no hablar de la más grande de todas, Sor Juana Inés de la Cruz, que hace más de trescientos años lanzó el guante feminista cuando dijo «Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón», eran pronunciados con una especie de asombro y de pavor.

La mayoría de las muchachas de mi generación, cuyas familias tenían posibilidades económicas, ni siquiera terminaron secundaria. Se podían contar con los dedos de una mano las que obtenían título universitario.Sospecho que Sor Juana, en su época, optó por hacerse monja para tener la oportunidad de recibir una educación, que de lo contrario le habría sido vedada.

Yo quería estudiar medicina, pero mi padre, médico de la vieja estirpe, me miró horrorizado y me dijo que de ninguna manera,

que los estudiantes de medicina hacían bromas groseras con deshechos anatómicos y que no estaba dispuesto a exponer a eso a su preciosa niña.

Tuve que pasar tres años aprendiendo a tejer, a cocinar platos exquisitos y a tocar «Para Elisa» en el piano antes de rebelarme y amenazar con hacerme monja o casarme con el primero que pidiera mi mano y divorciarme enseguida. Ese fue el golpe maestro. Una mujer divorciada era un horror en ese tiempo. Inmediatamente me mandaron a los Estados Unidos a estudiar.

Para ese entonces yo ya escribía, pero me lo tenía muy bien guardado. Si mi secreto hubiese trascendido mis amigas me habrían mirado como a un bicho raro y mis amigos se habrían sentido atemorizados ante una literata pedante, o me habrían tomado por una libertina.

¿Cómo ha cambiado la situación de la escritora desde que yo tenía veinte años en 1944?

Ahora hay un gran número de muchachas universitarias que estudian literatura. Con un trasfondo formativo y cultural más sólido, cada vez hay más mujeres que están enteradas de lo que pasa en el mundo. Sus horizontes se han ampliado más allá de la cocina, los hijos y la iglesia, y en su mayoría escriben mejor que sus madres y sus abuelas.

En mi caso particular, poco tiempo después de llegar a los Estados Unidos, tuve la buena fortuna de conocer a Juan Ramón Jiménez, que fue mi mentor (un mentor muy duro por cierto), durante tres años.

Mi poesía era lírica. Jamás se me ocurrió en ese entonces escribir poemas que reflejaran la miseria de mis pueblos. Pensaba que los dictadores centroamericanos: Ubico, Martínez, Carías y Somoza, eran tan inevitables, tan irremediables, como los terremotos y las tormentas eléctricas que sacuden mi región.

Fue la revolución cubana la que me abrió los ojos. Me demostró que los cambios políticos y sociales eran posibles en América Latina.

Desde París y luego desde Mallorca, mi marido y yo seguíamos con avidez los acontecimientos en Centroamérica. Mi sentido de culpa burguesa crecía cada vez más. ¿Qué hacía yo en Europa, mientras mis pueblos silenciosamente sufrían la implacable repre-

sión de la dinastía somocista en Nicaragua y de los rotantes coroneles-presidentes en El Salvador?

Algunos de mis poemas empezaron a reflejar esas inquietudes y mi marido y yo escribimos a cuatro manos una novela, *Cenizas de Izalco*, acerca de la matanza en 1932, que tuvo lugar en El Salvador.

En 1979, tres meses después de haber triunfado la Revolución Sandinista, viajamos a Nicaragua por seis meses para documentarnos acerca de la épica de Sandino y de sus sucesores del FSLN, y escribir un libro que luego se publicó en México bajo el título *Nicaragua: la revolución sandinista.*

Cuando estábamos de regreso a Mallorca, pasamos por París a ver a nuestras hijas, y allí nos golpeó profundamente la noticia del asesinato del Arzobispo Oscar Arnulfo Romero, la única figura salvadoreña de gran prestigio, que había servido como la voz de los millones de seres sin voz, que habitan mi país. Desde entonces empecé a escribir más y más, poemas y textos de prosa que reflejaban la miseria, la injusticia y la represión que reinan en mi terruño. Me di cuenta de que para mi literatura, sobre todo para mi poesía, era sumamente peligroso hacerlo. Fácilmente se puede caer en escritura panfletaria. Decidí entonces, escribir con mi marido obras testimoniales tales como *No me agarran viva*, *Para romper el silencio*, *Somoza, expediente cerrado*, *Túnel de Canto Grande*, etc.

Preocupaciones sociales y políticas tienen cierta tendencia a deslizarse en mi poesía, simplemente porque la situación política en Centroamérica es una de mis mayores obsesiones y siempre he escrito bajo la espuela de la obsesión. Sin embargo, mi mayor obsesión es tratar con todas mis fuerzas de que mi próximo poema sea menos imperfecto que el anterior.

El machismo en Centroamérica, lentamente y de mala gana, ha tenido que admitir a la mujer en las oficinas de trabajo y en los medios de comunicación. En Nicaragua, por ejemplo, después del triunfo de la Revolución, empezaron las mujeres a ocupar cargos importantes en el gobierno y en otras esferas. Hasta una mujer presidenta hemos tenido.

Las mujeres escritoras del Primer Mundo rompieron moldes en la década de los veinte, pero no fue sino hasta en los 40 y 50 que las filas de las mujeres escritoras del Tercer Mundo empezaron a crecer ostensiblemente.

Luego vino el movimiento de liberación femenina en los 70 y las mujeres, agresivamente, empezaron a exigir iguales derechos en el campo editorial y a probar que merecían ser escuchadas. Esto invita a una pregunta que ha perseguido a las mujeres escritoras por varias generaciones: ¿Hay una literatura masculina y una literatura femenina? Si es así, ¿cuál es la diferencia?

Pienso que hay dos tipos de literatura: la buena y la mala y que el sexo del autor no tiene nada que ver con la calidad de su obra. Como decía Sor Juana, «la inteligencia no tiene sexo.»

Es verdad que con frecuencia hay temas preferidos por los hombres y otros preferidos por las mujeres. Sospecho que hay muy pocas novelas escritas por mujeres que trate, por dar un ejemplo, de un camionero que viaja de costa a costa.

Tampoco habrán muchos hombres que traten en sus novelas de los diferentes estados de ánimo en los nueve meses de embarazo. Pero las diferencias temáticas son las consecuencias de las diferentes experiencias existenciales y no de tener sexos diferentes. ¿Dónde? Me pregunto, ¿puede uno descubrir el denominador común que vincule un novela escrita por un «espalda mojada» mexicano con otra escrita por un profesor universitario de Salamanca en la que habla acerca de la competencia pavorosa entre académicos para subir peldaños?

Pero volviendo a nuestro tema de la diferencia de sexos en la literatura, pienso como Virginia Woolf, que el lenguaje literario debe ser andrógino. No hay escritura masculina ni femenina. Hay buena y mala escritura. Tampoco pienso que hay temas triviales. Cualquier tema, por trivial que parezca, si es tratado por un buen escritor, se convierte en un obra de arte. Es el cómo más que el qué, lo que importa en literatura.

La situación de la escritora ha ido mejorando en los últimos cincuenta años, pero tanto yo, como muchas de mis hermanas en el oficio, podemos testificar que todavía en los círculos editoriales prevalece un actitud machista. Si una mujer o un hombre entregan sendas novelas o poemarios, con igual categoría, a casi cualquier casa editorial, para que elijan a uno de los dos, es el hombre en el 90% de los casos el que será aceptado, porque los hombres, casi siempre, venden más.

Es cierto también que cada vez surgen más editoriales feministas en los Estados Unidos, Inglaterra, Francia, España y otros

países del Primer Mundo. Las antologías de prosistas y poetas mujeres han proliferado durante los últimos diez o quince años. Todo eso nos ha ayudado enormemente, pero todavía hay mucho camino que andar antes de que nos sintamos seguras de que hombres y mujeres tengamos iguales oportunidades.

En 1928, invitaron a Virginia Woolf a dar dos conferencias acerca de «Mujeres y la novela», para audiencias compuestas mayoritariamente por mujeres jóvenes. Ella respondió con el texto, «Una habitación propia», que después fue publicado en forma de libro. El libro es brillante, agudo, un ensayo de 157 páginas en el cual ella se pregunta por qué, antes de 1920, era virtualmente imposible para las mujeres llegar a ser escritoras competentes. Al final nos dice escuetamente que una mujer –y aquí cito verbatim– «tiene que tener quinientas libras esterlinas al año y una habitación con un pestillo en la puerta para poder escribir novelas o poemas».

Si esto parece arbitrario, puede ser, ya que Virginia Woolf tenía una tía en Bombay que se cayó de un caballo, murió a consecuencia de ello y le dejó a su sobrina quinientas libras al año para el resto de su vida. En cuanto a una habitación propia, sé exactamente lo que quería decir. Hasta que yo cumplí cincuenta y cinco años, nunca tuve semejante lujo: una habitación donde pudiera encerrarme, cambiar velocidades, alcanzar un alterado estado de conciencia, recorrer la habitación de lado a lado, recitar mis poemas en voz alta y saber que nadie me iba a interrumpir.

Todos esos años anteriores fui víctima del síndrome de Porlock. Quizá debiera explicar :

Samuel Taylor Coleridge era un drogadicto que ingería principalmente láudano y otras variaciones del opio. Un mediodía, cuando tenía veinticinco años, ingirió opio y se quedó dormido en su sillón mientras leía acerca de Kubla Khan. Despertó tres horas después con la certeza de que había compuesto un poema de 200 o 300 versos, afiebradamente empezó a anotarlo de memoria, pero luego de haber escrito unos 50 versos fue interrumpido por una persona de Porlock para hablarle de un negocio. Cuando volvió a su escritorio el poema se había esfumado.

Como sobreviviente que soy, de más de medio siglo de estar batallando en el campo de la literatura, muchos narradores y poetas (hombres y mujeres jóvenes), me han pedido que les de algún

consejo. Lo primero que les digo es que estoy de acuerdo con Virginia Woolf acerca de tener una entrada, aunque sea modesta, y una habitación propia donde se puedan defender de los visitantes de Porlock.

Luego, especialmente en el caso de los poetas, les doy un consejo que me dio a mí Juan Ramón Jiménez:

«Cuando estés trabajando en un poema» me decía, «después de terminarlo y poner la pluma sobre la mesa, abre un libro de uno de tus poetas favoritos y lee un poema que particularmente te haya impresionado. Eso te dará humildad y ambición y es posible que la musa te ilumine.»

A propósito de pluma, en mi caso, encuentro imposible componer un poema en la computadora. Narraciones, artículos, perfecto. Poesía, jamás. Necesito mi bolígrafo y páginas rayadas con tres agujeros al margen para meterlas dentro de tapas verdes. Una idiosincracia, lo sé, pero las idiosincrasias son terriblemente importantes en una empresa tan frágil como es la de escribir poesía.

Y hablando de papel rayado y de encuadernaciones, debo confesarles que desde que publiqué mi segundo librito de poemas, tengo un semillero, es decir, mi cuadernito de papel rayado con pasta verde. Es indispensable para mí. Es un cuaderno donde anoto ideas, sueños, pensamientos, retazos de lecturas que me han impresionado y, por supuesto, los primeros borradores de mis poemas.

Algunas de mis anotaciones dormitan allí, a veces meses o años, hasta que un día, releyéndolas, algo hace clic y me encuentro escribiendo otro poema.

Sé que todo esto es tan prosaico como el consejo de Virginia Woolf o lo que decía Heminway, «que para ser escritor no bastaba el talento sino que por lo menos había que escribir 400 palabras diarias». Todo eso me ha servido a mí y a lo mejor pueda servirles a alguno de ustedes.

En cuanto las mujeres escritoras, les aconsejo que se liberen del sentido de culpa por no ser amas de casa perfectas y observen lo que dijo Joseph Campbell: «Folow your bliss» ©

Ernesto Cardenal y sus memorias: La revolución Perdida

Gioconda Belli

La obra de Ernesto Cardenal es un hilo de color que atraviesa y encuadra el gran lienzo que es Nicaragua. Por lo mismo forma parte de nosotros con la misma intimidad con que nos pertenecen nuestros sueños o nuestras memorias. Ernesto elude las posibilidades de atraparlo con lazos de palabras; es ya un personaje mítico que vuela sobre nuestros volcanes agitando mansamente las leves alas de su emblemática cotona.

Celebrar sus logros llevaría días enteros. En el mundo fuera de este pequeño triángulo que habitamos y donde todos somos familia, su nombre inspira la admiración que nosotros reservamos para Darío, Sandino u otros ya desaparecidos personajes. Recientemente conocí a un físico nuclear en Virginia, un colombiano muy simpático y accesible, que me habló con un entusiasmo fervoroso del *Cántico Cósmico* de Ernesto. Y en Alemania, en Octubre, me contaban cómo la gente trataba a Ernesto como a un santo. Aquí vemos a nuestro Ernesto cotidiano y frágil, envuelto en esa humildad que lo rodea como un lente refractario que devuelve la luz que se quiere posar sobre él; pero quienes no tienen esa cercanía terrenal con nuestro gran poeta lo ven en toda la dimensión mítica de este hombre que, desde su casa en Pancasán, además de involucrarse mano a mano con la vida y la política, ha interpretado las claves del Universo y ha buscado cómo acercar-

nos y decirnos la íntima relación entre Dios, el ser humano y el cosmos.

A pesar de las evidencias contrarias, Ernesto no es un ángel nada más, ni su ojo es sólo un telescopio hurgando en la noche oscura. Para mí una de las cosas más admirables de él es precisamente su capacidad de arder con la pasión de lo terreno, por ese cielo que es también la Tierra.

Mientras escribía esto se me vino a la mente la imágen del hombre de Da Vinci, el hombre con los brazos abiertos dentro del círculo que, para mí, más que un mero cánon de las perfectas proporciones, es la imagen del hombre pleno, el hombre capaz de abarcar la circularidad, la globalidad de la existencia humana. Y lo evoqué porque leyendo *La Revolución Perdida* tuve ante mis ojos al Ernesto Cardenal múltiple, circular, con los brazos abiertos, con el brillo de una luz interior emanando de su centro y abriéndose en muchas direcciones como radios de una rueda. Pensé en cuántos roles ha tenido este hombre, cuántas dimensiones ha acomodado en su vida, cómo se ha entregado a la experiencia, al vivir, con el abandono, el amor y la fe de un gran apasionado.

Estos rasgos suyos, personales, son los que cantan a coro y componen una sinfonía en *La Revolución Perdida*. El libro es un libro abarcador, grande, sinfónico. Son miles de voces a las que Ernesto les da voz, son cientos de pequeñas historias las que él recoge, son cantidades de anécdotas y frases y cosas que él, igual que hace con sus poemas, va armando para que hagan la música heroica de la insurrección: tambores aquí, flautas allá, violines. Todos mezclándose para formar la melodía de su narrativa y el cantar de gesta que él unifica en esta crónica de un nuevo mundo, moviendo sabiamente su batuta de tinta hasta transmitirnos ese compendio de sonidos que fue el hecho colectivo de la revolución sandinista.

Mientras él apenas se usa como *leit motif*, describiendo sin darle casi importancia, la cantidad de papeles que le tocó jugar y que tantos de nosotros lo vimos asumir con una callada y religiosa disciplina de soldado, Ernesto apunta su batuta hacia los hombres, mujeres y niños del coro. Son ellos a quienes destaca y saca del olvido, regodeándose en su existencia, afirmando en la admi-

ración y respeto con que los describe, el gozo humano de haber compartido con tales ejemplos de integridad y decencia, la lucha por un sueño al que se entregó con pleno convencimiento.

Tras rememorar combates y viajes y chascos y negociaciones y lo que hizo éste o aquel y cómo se fue acercando el día de llegar a León en una avioneta en la noche y luego el día de celebrar el triunfo en la plaza, Ernesto pasa a lo que a mí más me conmovió del libro y es al recuerdo de lo que fue, lo que significó, lo que hizo la revolución.

Tan auto-críticos nos volvimos, tanto palo aguantamos y tanta prédica de arrepentimiento nos han obligado a tragarnos a los que participamos en la revolución que a menudo hasta nos creemos que cometimos más errores que aciertos. Pues hay que leer el libro de Ernesto para recordar cuánto sueño se cumplió y cuánto se intentó hacer. Ningún gobierno desde entonces ha tenido una visión de país, una visión de la cultura del país, de la gente del país, de la riqueza potencial del espíritu nicaragüense como lo tuvo la revolución sandinista. La revolución alfabetizó, hizo jornadas de vacunación masivas, llevó cine, talleres de poesía, pintura, teatro a las comunidades más apartadas, hizo granjas de régimen abierto para los presos, editó miles de libros y los vendió baratos, instituyó un sistema de salud con cobertura universal.

Leyendo el libro de Ernesto uno recuerda de lo que Nicaragua es capaz, la enorme creatividad que puede desplegar con la motivación adecuada. Uno se percata de que hay trozos de utopía que pueden existir aún en las peores y más pobres condiciones.

Se podría decir que la visión que presenta Ernesto es romántica y es la visión idealizada de la Revolución. Pero la verdad es que esa fue la visión que llevó a tantos a poner su vida en la línea de fuego.

Los seres humanos no arriesgamos la vida por prebendas y curules. Para eso quienes los persiguen arriesgan las vidas ajenas. Pero los grandes sueños, los grandes ideales, siempre han suscitado y movilizado las energías colectivas. Ernesto describe en *La Revolución Perdida* mucho de los grandes sueños que se intentaron y uno se siente, leyéndolo, contagiado de ese entusiasmo, esa admiración de que al menos alguna vez en nuestra historia lo hayamos intentado.

La Revolución Perdida es la historia de un enamorado hablando del amor de su vida. Hay que leerla para absorber un poco de su energía, para aprehender su pasión y recordar lo hermoso que es, en cualquier circunstancia, desafiar el pesimismo y atreverse a levantar la cabeza ©

Teoría del Lenguaje

Ernesto Cardenal

Íbamos a ir en grupo
y el teléfono en mi cuarto del hotel:
    «Estamos listos para salir»
¡Este milagro de hablar!

    4 palabras
Expresión perfecta
dichas tan rápido y con qué facilidad
    ¿Quién inventó el lenguaje?
¿Cómo se empezó a hablar?
    Los lingüistas no saben qué decir.

Primero sólo palabras
sin conexión entre ellas.
Algunas se pegan:
dos juntas un sentido nuevo.
Tres significan más.
        Mujer fruta roja
    el orden también significando
y ya hubo una gramática
    sin ninguna elegancia todavía.

El lenguaje por qué tan complejo.
¿Más simple sería mejor? Con
palabras sueltas y poco vocabulario sin
    sintaxis

como el que habla mal una lengua
    'Mí querer aguacate'
        o *broken English*
Palabras solas, aisladas
sin a y sin y
    sin después, sin por eso.
Pero, no, se escogió la complejidad
del lenguaje
    estructura sintáctica
        reglas y categorías gramaticales
para evitar la ambigüedad.
Las palabras nos expresan.
Sintaxis es la relación entre ellas:
    acelera la comunicación.
        Lo malo es la ambigüedad.

A todo dimos nombre.
Palabras sueltas fue primero.
Nombres para lo real y lo imaginario.
El nombrar nos hizo humanos.
Los animales no nombran.
        Ni saben sus nombres.
Circulan en una realidad confusa
sin ideas y sin nombres.

Sintaxis no había
hasta que hubo muchos nombres.
Decir *él* o *ella*
ahorra muchas palabras.
La mente evolucionó
para captar la complejidad.
Morfología y sintaxis, lo que nos hizo humanos.
Y así es que puedo escribir esto.
Los genes de hablar mejor se heredan
y ésta fue la evolución del lenguaje:
    Sintaxis más y más compleja
para hablar mejor.

Pasando de generación en
generación el lenguaje.
En medio de animales que no hablan.
Estructura del cerebro
y estructura del lenguaje
los 2 grandes misterios.
(ya hay lenguaje en el embrión).
Okay. Pero aunque hay computadora
en la cabecita de los pájaros
nuestro cerebro, más grande de lo que debiera,
es la mayor computadora del mundo.

Esta magia del lenguaje.
Cuando oímos el ruido de una boca
que es sólo zumbido con altibajos
y una armónica turbulencia de aire
al instante distinguimos los sentidos
y escuchamos las palabras separadas
¿Tú también quieres McDonald's?
aunque ningún silencio las separa
(si es un idioma que no entendemos
no percibimos separación de palabras).
Y el inmenso poder de hablar
aun en una forma rudimentaria
ausente en las demás especies.
El canto fue primero.
El canto gusta aun sin entender la letra.
La comunicación genera imitación
y se imitó el canto
y de ahí el lenguaje.
El canto fue primero
porque cantar es más fácil.
¿Sería arrullo materno?
O canto de amor.
De todos modos
el amor creó el lenguaje.
¿Ya?

Parece que el primer lenguaje fue el canto.
¿Como el canto de los pájaros y las ballenas?
Los pájaros no cantan
dice Robbins Burlin
ni las ballenas. Les falta
el golpe metronómico de la música humana.
No es música si no tiene los golpes parejos
sincronizada con la danza
que a menudo acompaña.
Acompañamos la música con el pie y
no el sonido de los mamíferos o la prosa, dice él.
En la música palmeamos al unísono
anticipando el momento en que los otros palmean.
Y así la danza o la marcha militar.
Ni aun los caballos de circo
aprenden a mantener el paso
en la carrera o el trote dice él.
Total: los pájaros no cantan.
Interesante lo de Jespersen:
El amor inspiró cantos
y éste es el origen del lenguaje.

La selección natural seleccionó
al mejor hablante y mejor oyente
para ser jefes o conseguir pareja
y así a través de los milenios
el lenguaje evolucionó.
Lenguaje que no está en nuestros genes
sino que hay que aprenderlo.
Los niños
pequeños lingüistas.
Lenguaje creado en millones de años
por selección natural.
Pequeños cambios introducidos
van de generación en generación
hasta que es otro idioma
y también argot o jerga.

El lenguaje también por selección.
        ¡Un primate extraño que platica!

No somos chimpancé evolucionado
pero algo similar
evolucionado.
Y así
discutimos, bromeamos, rogamos, enamoramos
y mentimos.

Esto inverosímil que es hablar
    Palabras en frases
            y frases dentro de frases
        sujeto   verbo   predicado
eones de evolución del lenguaje
y ya nacemos con gramática.
Nuestra última evolución, la
de la laringe
la que nos hizo humanos.
Tenemos un «órgano del lenguaje»
parece.
        Charlar con té y pasteles
        ya no es de monos.
Las sonrisas, los suspiros y los besos:
        palabras sin sintaxis.
Hay especies con sonidos
        gowls   *howls*
            un trino tierno entre las hojas
        el canto de las ranas bajo la luna
        y su eco
        comunicación no simbólica de los no humanos
pero que no pueden hacer con sintaxis
    ¡tan fácil para los niños!

En 1979 los niños sordo—
mudos nicaragüenses
reunidos por la Revolución
sin saber lenguaje de manos

—no había quien les enseñara—
crearon su propio lenguaje
(un bigote era Daniel Ortega)
con gramática complicada y con
declinaciones como en latín y con
hipérbaton,
preposiciones y verbos muy versátiles
como en los navajos.
Un lenguaje nuevo aparecía
el lenguaje más nuevo del mundo
que niños sordomudos inventaron.
Un lingüista dijo: «Un caso único
en la historia. Hemos visto nacer
un lenguaje». Y una lingüista:
«Un sueño de los lingüistas».
        A remarkable natural experiment
                                        dijo Chomsky
confirmación de su teoría
de la gramatica biológica
y que nacemos con sintaxis.
        El Lenguaje de Signos Nicaragüense
    Lingüistas de todo el mundo
    han estudiado este lenguaje.

Sí, nacemos sabiendo hablar.
Humanidad es tener lenguaje.
Diferencia a nuestra especie
estar todo el tiempo platicando.
Milagro del nombre hecho cosa.
Un verdadero misterio:
        un sonido y una cosa.
Nombres de las cosas por
los conceptos de las cosas.
        La evolución lingüística:
La selección natural favorece a
los que hablan más claro
o entienden mejor.

Estos se reproducen más.
Genes del lenguaje
(complejos genes)
hablar y entender.
        ¿El lenguaje hizo la mente
        o al revés?
Para hablar hay que pensar
    y viceversa
en otras palabras
        hablar es pensar
        pensar es hablar
si no habláramos no pensáramos.
Sólo nuestros ancestros lo lograron.
Otros son aerodinámicos
para volar o nadar.
El hablar es también la mentira, la calumnia
y la guerra
(hablar y escribir).

Imposible comunicarnos con otras especies
¿pero podríamos por radio-telescopio
        a través del espacio
con planetas de otros astros?

«Estamos listos para salir»
        maravilloso invento
    si no no
    habría comunicación entre nosotros
ni con Dios ©



Ernesto Cardenal y sus memorias: La revolución Perdida

Gioconda Belli

La obra de Ernesto Cardenal es un hilo de color que atraviesa y encuadra el gran lienzo que es Nicaragua. Por lo mismo forma parte de nosotros con la misma intimidad con que nos pertenecen nuestros sueños o nuestras memorias. Ernesto elude las posibilidades de atraparlo con lazos de palabras; es ya un personaje mítico que vuela sobre nuestros volcanes agitando mansamente las leves alas de su emblemática cotona.

Celebrar sus logros llevaría días enteros. En el mundo fuera de este pequeño triángulo que habitamos y donde todos somos familia, su nombre inspira la admiración que nosotros reservamos para Darío, Sandino u otros ya desaparecidos personajes. Recientemente conocí a un físico nuclear en Virginia, un colombiano muy simpático y accesible, que me habló con un entusiasmo fervoroso del *Cántico Cósmico* de Ernesto. Y en Alemania, en Octubre, me contaban cómo la gente trataba a Ernesto como a un santo. Aquí vemos a nuestro Ernesto cotidiano y frágil, envuelto en esa humildad que lo rodea como un lente refractario que devuelve la luz que se quiere posar sobre él; pero quienes no tienen esa cercanía terrenal con nuestro gran poeta lo ven en toda la dimensión mítica de este hombre que, desde su casa en Pancasán, además de involucrarse mano a mano con la vida y la política, ha interpretado las claves del Universo y ha buscado cómo acercar-

nos y decirnos la íntima relación entre Dios, el ser humano y el cosmos.

A pesar de las evidencias contrarias, Ernesto no es un ángel nada más, ni su ojo es sólo un telescopio hurgando en la noche oscura. Para mí una de las cosas más admirables de él es precisamente su capacidad de arder con la pasión de lo terreno, por ese cielo que es también la Tierra.

Mientras escribía esto se me vino a la mente la imágen del hombre de Da Vinci, el hombre con los brazos abiertos dentro del círculo que, para mí, más que un mero cánon de las perfectas proporciones, es la imagen del hombre pleno, el hombre capaz de abarcar la circularidad, la globalidad de la existencia humana. Y lo evoqué porque leyendo *La Revolución Perdida* tuve ante mis ojos al Ernesto Cardenal múltiple, circular, con los brazos abiertos, con el brillo de una luz interior emanando de su centro y abriéndose en muchas direcciones como radios de una rueda. Pensé en cuántos roles ha tenido este hombre, cuántas dimensiones ha acomodado en su vida, cómo se ha entregado a la experiencia, al vivir, con el abandono, el amor y la fe de un gran apasionado.

Estos rasgos suyos, personales, son los que cantan a coro y componen una sinfonía en *La Revolución Perdida*. El libro es un libro abarcador, grande, sinfónico. Son miles de voces a las que Ernesto les da voz, son cientos de pequeñas historias las que él recoge, son cantidades de anécdotas y frases y cosas que él, igual que hace con sus poemas, va armando para que hagan la música heroica de la insurrección: tambores aquí, flautas allá, violines. Todos mezclándose para formar la melodía de su narrativa y el cantar de gesta que él unifica en esta crónica de un nuevo mundo, moviendo sabiamente su batuta de tinta hasta transmitirnos ese compendio de sonidos que fue el hecho colectivo de la revolución sandinista.

Mientras él apenas se usa como *leit motif*, describiendo sin darle casi importancia, la cantidad de papeles que le tocó jugar y que tantos de nosotros lo vimos asumir con una callada y religiosa disciplina de soldado, Ernesto apunta su batuta hacia los hombres, mujeres y niños del coro. Son ellos a quienes destaca y saca del olvido, regodeándose en su existencia, afirmando en la admi-

ración y respeto con que los describe, el gozo humano de haber compartido con tales ejemplos de integridad y decencia, la lucha por un sueño al que se entregó con pleno convencimiento.

Tras rememorar combates y viajes y chascos y negociaciones y lo que hizo éste o aquel y cómo se fue acercando el día de llegar a León en una avioneta en la noche y luego el día de celebrar el triunfo en la plaza, Ernesto pasa a lo que a mí más me conmovió del libro y es al recuerdo de lo que fue, lo que significó, lo que hizo la revolución.

Tan auto-críticos nos volvimos, tanto palo aguantamos y tanta prédica de arrepentimiento nos han obligado a tragarnos a los que participamos en la revolución que a menudo hasta nos creemos que cometimos más errores que aciertos. Pues hay que leer el libro de Ernesto para recordar cuánto sueño se cumplió y cuánto se intentó hacer. Ningún gobierno desde entonces ha tenido una visión de país, una visión de la cultura del país, de la gente del país, de la riqueza potencial del espíritu nicaragüense como lo tuvo la revolución sandinista. La revolución alfabetizó, hizo jornadas de vacunación masivas, llevó cine, talleres de poesía, pintura, teatro a las comunidades más apartadas, hizo granjas de régimen abierto para los presos, editó miles de libros y los vendió baratos, instituyó un sistema de salud con cobertura universal.

Leyendo el libro de Ernesto uno recuerda de lo que Nicaragua es capaz, la enorme creatividad que puede desplegar con la motivación adecuada. Uno se percata de que hay trozos de utopía que pueden existir aún en las peores y más pobres condiciones.

Se podría decir que la visión que presenta Ernesto es romántica y es la visión idealizada de la Revolución. Pero la verdad es que esa fue la visión que llevó a tantos a poner su vida en la línea de fuego.

Los seres humanos no arriesgamos la vida por prebendas y curules. Para eso quienes los persiguen arriesgan las vidas ajenas. Pero los grandes sueños, los grandes ideales, siempre han suscitado y movilizado las energías colectivas. Ernesto describe en *La Revolución Perdida* mucho de los grandes sueños que se intentaron y uno se siente, leyéndolo, contagiado de ese entusiasmo, esa admiración de que al menos alguna vez en nuestra historia lo hayamos intentado.

La Revolución Perdida es la historia de un enamorado hablando del amor de su vida. Hay que leerla para absorber un poco de su energía, para aprehender su pasión y recordar lo hermoso que es, en cualquier circunstancia, desafiar el pesimismo y atreverse a levantar la cabeza ©

Teoría del Lenguaje

Ernesto Cardenal

Íbamos a ir en grupo
y el teléfono en mi cuarto del hotel:
    «Estamos listos para salir»
¡Este milagro de hablar!

    4 palabras
Expresión perfecta
dichas tan rápido y con qué facilidad
    ¿Quién inventó el lenguaje?
¿Cómo se empezó a hablar?
    Los lingüistas no saben qué decir.

Primero sólo palabras
sin conexión entre ellas.
Algunas se pegan:
dos juntas un sentido nuevo.
Tres significan más.
        Mujer fruta roja
    el orden también significando
y ya hubo una gramática
    sin ninguna elegancia todavía.

El lenguaje por qué tan complejo.
¿Más simple sería mejor? Con
palabras sueltas y poco vocabulario sin
    sintaxis

como el que habla mal una lengua
    'Mí querer aguacate'
        o *broken English*
Palabras solas, aisladas
sin a y sin y
    sin después, sin por eso.
Pero, no, se escogió la complejidad
del lenguaje
    estructura sintáctica
        reglas y categorías gramaticales
para evitar la ambigüedad.
Las palabras nos expresan.
Sintaxis es la relación entre ellas:
    acelera la comunicación.
        Lo malo es la ambigüedad.

A todo dimos nombre.
Palabras sueltas fue primero.
Nombres para lo real y lo imaginario.
El nombrar nos hizo humanos.
Los animales no nombran.
        Ni saben sus nombres.
Circulan en una realidad confusa
sin ideas y sin nombres.

Sintaxis no había
hasta que hubo muchos nombres.
Decir *él* o *ella*
ahorra muchas palabras.
La mente evolucionó
para captar la complejidad.
Morfología y sintaxis, lo que nos hizo humanos.
Y así es que puedo escribir esto.
Los genes de hablar mejor se heredan
y ésta fue la evolución del lenguaje:
    Sintaxis más y más compleja
para hablar mejor.

Pasando de generación en
generación el lenguaje.
En medio de animales que no hablan.
Estructura del cerebro
y estructura del lenguaje
los 2 grandes misterios.
(ya hay lenguaje en el embrión).
Okay. Pero aunque hay computadora
en la cabecita de los pájaros
nuestro cerebro, más grande de lo que debiera,
es la mayor computadora del mundo.

Esta magia del lenguaje.
Cuando oímos el ruido de una boca
que es sólo zumbido con altibajos
y una armónica turbulencia de aire
al instante distinguimos los sentidos
y escuchamos las palabras separadas
¿Tú también quieres McDonald's?
aunque ningún silencio las separa
(si es un idioma que no entendemos
no percibimos separación de palabras).
Y el inmenso poder de hablar
aun en una forma rudimentaria
ausente en las demás especies.
El canto fue primero.
El canto gusta aun sin entender la letra.
La comunicación genera imitación
y se imitó el canto
y de ahí el lenguaje.
El canto fue primero
porque cantar es más fácil.
¿Sería arrullo materno?
O canto de amor.
De todos modos
el amor creó el lenguaje.
¿Ya?

Parece que el primer lenguaje fue el canto.
¿Como el canto de los pájaros y las ballenas?
Los pájaros no cantan
        dice Robbins Burlin
ni las ballenas. Les falta
el golpe metronómico de la música humana.
No es música si no tiene los golpes parejos
sincronizada con la danza
que a menudo acompaña.
Acompañamos la música con el pie y
no el sonido de los mamíferos o la prosa, dice él.
En la música palmeamos al unísono
anticipando el momento en que los otros palmean.
Y así la danza o la marcha militar.
Ni aun los caballos de circo
aprenden a mantener el paso
en la carrera o el trote dice él.
Total: los pájaros no cantan.
Interesante lo de Jespersen:
        El amor inspiró cantos
        y éste es el origen del lenguaje.

La selección natural seleccionó
al mejor hablante y mejor oyente
para ser jefes o conseguir pareja
y así a través de los milenios
el lenguaje evolucionó.
Lenguaje que no está en nuestros genes
sino que hay que aprenderlo.
            Los niños
pequeños lingüistas.
Lenguaje creado en millones de años
por selección natural.
Pequeños cambios introducidos
van de generación en generación
hasta que es otro idioma
y también argot o jerga.

El lenguaje también por selección.
        ¡Un primate extraño que platica!

No somos chimpancé evolucionado
pero algo similar
evolucionado.
Y así
discutimos, bromeamos, rogamos, enamoramos
y mentimos.

Esto inverosímil que es hablar
    Palabras en frases
            y frases dentro de frases
        sujeto   verbo   predicado
eones de evolución del lenguaje
y ya nacemos con gramática.
Nuestra última evolución, la
de la laringe
la que nos hizo humanos.
Tenemos un «órgano del lenguaje»
parece.
        Charlar con té y pasteles
        ya no es de monos.
Las sonrisas, los suspiros y los besos:
        palabras sin sintaxis.
Hay especies con sonidos
        gowls   *howls*
            un trino tierno entre las hojas
        el canto de las ranas bajo la luna
        y su eco
        comunicación no simbólica de los no humanos
pero que no pueden hacer con sintaxis
    ¡tan fácil para los niños!

En 1979 los niños sordo—
mudos nicaragüenses
reunidos por la Revolución
sin saber lenguaje de manos

—no había quien les enseñara—
crearon su propio lenguaje
(un bigote era Daniel Ortega)
con gramática complicada y con
declinaciones como en latín y con
hipérbaton,
preposiciones y verbos muy versátiles
como en los navajos.
Un lenguaje nuevo aparecía
el lenguaje más nuevo del mundo
que niños sordomudos inventaron.
Un lingüista dijo: «Un caso único
en la historia. Hemos visto nacer
un lenguaje». Y una lingüista:
«Un sueño de los lingüistas».
        A remarkable natural experiment
                                        dijo Chomsky
confirmación de su teoría
de la gramatica biológica
y que nacemos con sintaxis.
        El Lenguaje de Signos Nicaragüense
    Lingüistas de todo el mundo
    han estudiado este lenguaje.

Sí, nacemos sabiendo hablar.
Humanidad es tener lenguaje.
Diferencia a nuestra especie
estar todo el tiempo platicando.
Milagro del nombre hecho cosa.
Un verdadero misterio:
        un sonido y una cosa.
Nombres de las cosas por
los conceptos de las cosas.
        La evolución lingüística:
La selección natural favorece a
los que hablan más claro
o entienden mejor.

Estos se reproducen más.
Genes del lenguaje
(complejos genes)
hablar y entender.
        ¿El lenguaje hizo la mente
        o al revés?
Para hablar hay que pensar
    y viceversa
en otras palabras
        hablar es pensar
        pensar es hablar
si no habláramos no pensáramos.
Sólo nuestros ancestros lo lograron.
Otros son aerodinámicos
para volar o nadar.
El hablar es también la mentira, la calumnia
y la guerra
(hablar y escribir).

Imposible comunicarnos con otras especies
¿pero podríamos por radio-telescopio
        a través del espacio
con planetas de otros astros?

«Estamos listos para salir»
        maravilloso invento
    si no no
    habría comunicación entre nosotros
ni con Dios ©



Ernesto Cardenal: «En Nicaragua tenemos una dictadura»

Daniel Rodríguez Moya

Los blue jeans, la cotona blanca, la boina negra y la barba blanquísima de Ernesto Cardenal forman parte del imaginario colectivo cuando se piensa en una época en la que los sueños parecían posibles y la palabra revolución era el camino para alcanzarlos.

A sus 84 años, su obra literaria ha ido siempre en paralelo con su trayectoria vital. Su literatura no ha traicionado a su vida, ni viceversa. Sigue apostando por una poesía en la que quepa cualquier cosa que se pueda contar, cualquier denuncia que sea necesario realizar.

Se mantiene en primera línea pública y el respeto que inspira su nombre en todo el mundo está sirviendo para que las denuncias contra la situación política de la Nicaragua actual haya sido tomada en serio. No es una voz más la que dice que Nicaragua «camina hacia la dictadura». Se trata de la de Ernesto Cardenal, uno de los iconos de la que fue la revolución latinoamericana que más solidaridad generó en todo el mundo. Su prestigio es ahora la baza con la que Cardenal cuenta para oponerse a la política «autoritaria» de Daniel Ortega, como ya lo hiciera hace tantos años contra la dinastía de los Somoza.

Durante esta entrevista, Ernesto Cardenal habla de literatura, de política, de religión... de todo el conglomerado que ha sido su vida, de todas las dimensiones que son indisociables a su persona, porque con el autor de obras como su célebre poema «Hora cero», en el que canta las gestas del pueblo nicaragüense contra el invasor yanqui, es imposible hablar de poesía sin saltar, de manera natural, al compromiso ético con una revolución cuyo 30 aniversario se celebra en julio de 2009 y que se convirtió, según sus propias palabras, en una «revolución traicionada».

—Si con algún adjetivo se define mejor su poesía ese es el de exteriorista, una forma de escribir que no ha abandonado y que ha creado escuela. Incluso en sus poemas más recientes, fiel a esa manera de escribir contando la realidad sin demasiados aderezos, se puede apreciar esa impronta. En uno de los últimos, «El celular», denuncia por ejemplo el drama del millones de personas en África a causa de la explotación mineral («Hablas en tu celular / y hablas y hablas /y ríes en tu celular / sin saber cómo se hizo / y menos cómo funciona / pero qué importa eso / lo grave es que no sabes / como yo tampoco sabía / que muchos mueren en el Congo / miles y miles / por ese celular / mueren en el Congo / en sus montañas hay coltán / (además de oro y diamantes) / usado para los condensadores / de los teléfonos celulares / por el control de los minerales / corporaciones multinacionales / hacen esa guerra inacabable / 5 millones de muertos en 15 años...».

—Mi poesía siempre ha sido la misma, pero sobre diversos temas. El exteriorismo es de la única manera en la que se es capaz de escribir de todo; de historia, ciencia, economía, anécdotas personales. La poesía exteriorista trata de todo. Es algo muy diferente a la poesía lírica de los dos últimos siglos, que trata casi de nada, que es completamente anémica y que habla de cosas que no comunican prácticamente nada. Esa poesía lírica sólo podía tratar de cosas íntimas y delicadas, y eso hace que el obrero y el hombre de la calle no se interesen por ella. Mi maestro el poeta norteamericano Ezra

---

«La poesía lírica de los dos últimos siglos trata casi de nada, es completamente anémica»

Pound dijo que la poesía puede hablar de cualquier tema, igual que la prosa. Así era su poesía también. Lo que se puede escribir en un periódico, en una revista, todo eso puede entrar en la poesía. Pound aseguró que en vista de esa decadencia de la poesía que no decía nada – no fue así la de Homero o la china y japonesa, que tratan de la vida ordinaria, igual que el romancero español, que es todo un universo, o la poesía de Shakespeare, y Dante, que habla de toda la historia de su tiempo–, en vista de eso, de ese gran vacío, nació la novela, ya que antes todo lo que había era poesía. En los últimos siglos la poesía ha sido raquítica. Flaubert, Stendhal, Tolstoi, Melville, los grandes novelistas del XIX, hicieron su obra precisamente en prosa porque la poesía no se prestaba a ello. Pero Pound creía que la poesía podía volver a prestarse para todo como antes.

En mi obra eso se puede ver, por ejemplo, en *Cántico Cósmico*, que contiene un sólo poema de 600 páginas. Trata de todo el cosmos, de planetas, de cuestiones sociales y personales. Hay pasajes completamente autobiográficos, mucho sobre Nicaragua, incluso menciones a la España de Franco. Hay de todo en el poema y eso se lo debo a las enseñanzas de Ezra Pound, pero también de Dante.

—Sin entrar aún en la cuestión religiosa, la creación literaria ¿es para usted un ejercicio aprendido o existe en algún modo la inspiración?

—Hay las dos cosas. La inspiración sola generalmente no basta. Debe enseñarse la buena poesía.

—Los talleres literarios de la época de los primeros años de la revolución sandinista cumplieron en parte con eso de que la poesía hay que enseñarla ¿Surgieron buenos poetas de esa experiencia?

—Fue un acontecimiento muy importante el llevar la poesía culta a un pueblo que la desconocía: poesía china, japonesa, griega y latina, norteamericana y latinoamericana y europea y de muchas otras partes y épocas. Y esto fue para campesinos, obre-

«Hay de todo en mi poema *Cántico Cósmico*, y eso se lo debo a las enseñanzas de Ezra Pound, pero también de Dante»

ros, amas de casa, comunidades indígenas, soldados y policías. Surgió una poesía muy buena y original en esos talleres, y algunos después se hicieron poetas profesionales. Yo tomé esta idea de los Poetry Work Shops de los Estados Unidos. Lo curioso es que después que estos talleres se acabaron (los acabó Rosario Murillo la esposa de Ortega), los talleres de Nicaragua influyeron en Estados Unidos, en un gran número de talleres para niños y jóvenes en diferentes lenguas y de varias etnias.

—Pero la poesía sigue siendo el género olvidado de los lectores, eso no lo negará.

—Es muy importante que se promueva la poesía, porque si no se hace el público no se interesa por ella. Actualmente así es, pero es que así ha sido siempre. Ezra Pound también decía que los atenienses no iban al teatro, por lo que tenían, no que hacerlo gratis, sino que pagarles a cada uno de los que fueran. Y eso que el teatro de entonces era nada menos que Esquilo, o Sófocles, Eurípides... Y los atenienses tenían que ser pagados. En cuanto a la poesía latina, un epigramista que ha influido mucho en mí, Marcial, se quejaba de que un ganador de carreras era famoso, y nosotros no, decía. Protesta porque ahí en la calle andaba pobre Virgilio y a Ovidio solamente lo conoce su Carina, que era su novia. Pareciera que se trata de un fenómeno moderno, el desinterés por la poesía, pero es de antes. Es necesario entonces que se promueva.

En la Revolución Sandinista sí que se promovía. En Managua está Teatro Nacional, que era muy lujoso –la esposa de Somoza lo había mandado construir para que fuera de los mejores de América Latina– y sólo era para la élite, para los embajadores, para el clan Somoza. Entonces la Revolución lo hizo popular, y se pusieron las entradas gratis para los conciertos, para las sinfonías, para un ballet ruso, o como mucho al precio de una entrada al cine. Entonces los obreros de barrios marginados podían llegar en autobús al teatro para ver toda clase de espectáculos, e incluso para oír a Rafael Alberti, que dio un recital allí con el teatro lleno.

«Es muy importante que se promueva la poesía, porque si no se hace el público no se interesa por ella»

—Desde Rubén Darío, Ernesto Cardenal es de los pocos los escritores nicaragüenses que han sido ampliamente reconocidos fuera del ámbito centroamericano en el último siglo, pero usted ha reivindicado en muchas ocasiones a otros poetas fundamentales de la lírica de Nicaragua.

—Claro. La poesía nicaragüense no ha sido solamente Rubén Darío. Después de él vinieron los llamados tres grandes. Azarías H. Pallais era sacerdote, un poco influenciado por los franceses y los flamencos, porque estuvo en Lovaina. El otro, Alfonso Cortés, estaba loco de manicomio, pero fue uno de los grandes poetas no sólo de Nicaragua, sino de la lengua. El tercero, Salomón de la Selva, se fue a Estados Unidos y aprendió inglés y en ese idioma escribió. Le publicaron en las más importantes antologías que aparecían entonces justo tras la Primera Guerra Mundial. A estos los podemos llamar posmodernistas. Después vino lo que se conoce como la vanguardia, con nombres como José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra o Joaquín Pasos. Fueron coetáneos con la Generación del 27 en España. Y después llegó mi generación, con Carlos Martínez Rivas, Ernesto Mejía Sánchez... El más grande de mi generación ha sido Carlos Martínez Rivas, pero él no quería publicar, y prohibió incluso que lo tradujeran. Él decía que le costaba mucho a un poeta escribir algo para que luego se lo pusieran de cualquier manera. Es culpa de él en parte que no se le conozca como se merece. Aunque en Nicaragua se le venera muchísimo. Incluso hay una pugna entre seguidores de él y seguidores míos. Nos ponen como en competencia, poniéndole a él por encima. Yo siempre he dicho que Carlos Martínez Rivas tenía un talento poético como nadie, como Darío o Lorca, pero su poesía no llegó a cuajar tanto. Su obra está publicada en España, en Visor. Pero los editores, en general, no suelen publicar poesía. También por los poetas, que escriben una poesía que no se entiende y no comunica nada. Tal vez si los poetas escribieran como el vecino le habla a su vecino las editoriales publicarían más poesía. Pero no es así.

«Tal vez si los poetas escribieran como el vecino le habla a su vecino las editoriales publicarían más poesía»

—Y de los poetas españoles, ¿con alguno ha mantenido más complicidad?

De poetas españoles tal vez José María Valverde es la persona que más ha recibido estas influencias. Él fue compañero mío cuando yo tenía 18 años y estuve en España. Entonces él escribía solamente poemas sueltos, pero después creó una gran obra. Es un poeta que seguirá siendo más grande con el tiempo. Como alguien dijo de García Lorca, que es de esos muertos que crecen. No sé hasta qué punto su poesía es más o menos popular en España, pero él escribía con el lenguaje de la calle, una poesía que puede entender un portero, el que maneja un tractor en el campo, alguien que va en el metro.

—Antes se ha referido a los talleres literarios que puso en marcha en los primeros tiempos de la Revolución Sandinista. Usted fue nombrado ministro de Cultura prácticamente en ese 19 de julio de 1979 ¿Qué le fue más difícil de compaginar en con el ejercicio político, su dimensión religiosa o la del escritor?

—Ninguna de las dos cosas me fueron difíciles de compaginar. Lo religioso de ninguna manera. Lo literario me fue difícil al comienzo porque no tenía tiempo para escribir, pero después encontré la manera de apartar un tiempo para la literatura.

Mi vocación natural ha sido la de poeta, con ella nací. Escribía versos desde mi infancia. En mi juventud fui muy enamorado, amaba muchísimo a las muchachas, y mi sed insaciable de amor y de belleza me llevó a Dios. Mi conversión religiosa llegó a los 31 años. Ingresé en monasterio trapense en los Estados Unidos, y allí mi Maestro de Novicios fue el místico norteamericano Thomas Merton. Él me dio me hizo ver que el contemplativo no podía ser indiferente a los problemas de su pueblo, ni los sociales ni políticos. De esta manera la conversión a Dios me llevó después a una conversión a la revolución. Cuando salí del monasterio y visité Cuba en 1970 tuve una segunda conversión, la conversión a la

---

«Cuando salí del monasterio y visité Cuba en 1970 tuve una segunda conversión, la conversión de la revolución»

revolución. Descubrí que el marxismo era bueno, gracias a las grandes transformaciones que había logrado en Cuba, aunque pensaba que yo no podría ser marxista porque el marxismo era ateo. Pero apareció la Teología de la Liberación y vi que el ateísmo no era elemento necesario del marxismo, y que se podía ser marxista sin ser ateo, y que no había contradicción entre el marxismo y cristianismo.

—¿Tiene aún vigencia la Teología de la Liberación en América Latina? ¿Sigue existiendo esa opción preferencial por los pobres?

—Una vez el Papa Juan Pablo II dijo que la Teología de la Liberación ya no era un peligro porque el comunismo había muerto, pero el obispo Casaldáliga contestó desde el Brasil que mientras hubiera pobres habría Teología de la Liberación, y yo estoy de acuerdo con él.

—Precisamente Juan Pablo II fue uno de los más férreos enemigos de la Revolución Sandinista. Forma parte de la antología visual del siglo XX la imagen del Papa recriminándoles a usted, que se puso de rodillas para recibirle, su participación en el gobierno sandinista.

—Juan Pablo II llegó a Nicaragua para atacar la Revolución. Después de destrozada, regresó al país para celebrarlo y llamó a la década anterior «la noche oscura». Los enemigos de la revolución siempre utilizan ese término del Papa, aunque ahora es Unión Fenosa la creadora de la oscuridad. De las primeras cosas del Papa cuando pisó suelo nicaragüense fue la humillación pública que me hizo en el aeropuerto. Yo estaba advertido por el nuncio de que Juan Pablo II podía recriminarme por estar con el sandinismo y no me cogió de sorpresa, estaba preparado para ello. Lo que me dijo fue que tenía que regularizar mi situación, pero era injusta la reprimenda del Papa, porque yo tenía regularizada mi situación con la Iglesia. Los sacerdotes con cargos en el gobierno teníamos autorización de los obispos, y fue que el Vaticano nos prohibió tenerlos.

«El actual Papa fue el promotor de la política de Juan Pablo II y su principal consejero. Creo que él es aún peor»

—Con Benedicto XVI tampoco parece que las cosas vayan a ser muy distintas...

El actual Papa fue el promotor de la política de Juan Pablo II y su principal consejero. Creo que él es aún peor. Juan Pablo II hizo retroceder a la Iglesia varios siglos y Ratzinger mantiene el retraso y lo ha amplificado. La jerarquía vaticana, en cualquier parte está siempre con la oligarquía, mientras los seglares trabajan con los pobres. Existen dos iglesias: la que está con los pobres y los explotados frente a la que prefiere a los explotadores.

—La historia de la Iglesia es para echarse las manos a la cabeza si uno fuera Dios...

—Naturalmente que se echaría las manos a la cabeza. Jesucristo debe estar muy frustrado con la Iglesia que fundó. La actual Iglesia del Vaticano ¿qué tiene que ver con el grupito de pescadores de Nazaret? La diferencia es abismal. Pero él creó al ser humano con el libre albedrío, y lo tiene que respetar. Hay quien se pregunta que cómo es que permitió los campos de concentración... Los aguantó y sufrió allí, y donde quiera que haya víctimas está con ellas. No puede hacer otra cosa porque el hombre es libre. No puede suprimir la voluntad humana. Según la ciencia actual, no es sólo con el hombre, es desde el comienzo que el Universo fue libre. Los primeros átomos ya tienen libertad, como dice el Principio de Indeterminación de Heisenberg, uno de los padres de la física Cuántica. La libertad es inherente al electrón. Einstein dijo aquello de que «Dios no juega a los dados con el Universo», pero resulta que sí parece que juega, porque también está el azar y la indeterminación. La humanidad apareció por azar. Los dinosaurios fueron extinguidos por un meteorito que cayó en el Yucatán, ya se sabe, y eso acabó con ellos, por lo que unos animales chiquitos, los monitos, pudieron empezar a tomar posesión de la Tierra... Si no los dinosaurios estarían dominando la Tierra, y probablemente serían inteligentes porque la evolución biológica va hacia la inteligencia. Ahora está en nuestras manos el curso de la naturaleza.

«Me parece que todo hombre debe solidarizarse con los demás y tener un compromiso social y político»

—¿Por qué los intelectuales siempre han jugado un papel importante en las revoluciones latinoamericanas y en concreto en la revolución sandinista?

—Me parece que siempre han jugado un papel muy importante. En la Revolución Norteamericana, en la Francesa y en todo el mundo, no sólo en nuestra América. También así lo fue en la revolución de la República Española.

—¿Por qué cree que hay una falta de compromiso en la literatura actual?

—Si un escritor no tiene una literatura comprometida es porque no está comprometido como hombre. Y me parece que todo hombre debe solidarizarse con los demás y tener un compromiso social y político. Pero al mismo tiempo me parece que hay muchos escritores y artistas así comprometidos, y los ha habido siempre, aun desde la antigüedad.

—La revolución sandinista es ahora para usted, y para tantos otros, una revolución perdida. Paradójicamente el gobierno actual de Nicaragua está en manos del comandante Daniel Ortega, líder del Frente Sandinista de Liberación Nacional, pero tanto usted como otros intelectuales que estuvieron al lado de Ortega –Sergio Ramírez, Gioconda Belli–, se muestran críticos y preocupados ante los derroteros que han tomado algunos de los líderes revolucionarios de entonces.

—Cuando perdimos unas elecciones por injerencia de Estados Unidos, algunos de los principales líderes perdieron la moral, se desmoralizaron y se corrompieron, se volvieron inmensamente ricos antes de entregar el poder al nuevo gobierno. Y todos los sandinistas honestos tuvieron que ir dejando ese partido. Los que quedaron dirigiendo, y aún lo dirigen, no son de izquierda, ni sandinistas, ni revolucionarios. Y así es que no hay ninguna revolución.

«El gobierno actual es todo lo contrario a lo que antes hubo. Tenemos una dictadura y no puedo decir más»

—A usted le han reabierto un proceso y le han condenado a prisión por un caso por el que ya había sido absuelto. Le han congelado sus cuentas bancarias. A Sergio Ramírez le han vetado para escribir un prólogo de una antología poética de Carlos Martínez Rivas argumentando que el Estado es el dueño de los derechos del poeta y autoriza a quién considere oportuno para prologar. Se persigue a periodistas, a críticos, ¿qué está pasando en Nicaragua?

Este gobierno es todo lo contrario de lo que antes hubo. Y a lo que teme es a la verdad. No hay nada de izquierda, nada de revolución, nada de sandinismo. Yo no tengo libertad para hablar del Gobierno de Nicaragua por las represalias que se me han hecho siempre que he hablado. Tenemos una dictadura y no puedo decir más.

—Pero el sandinismo en Nicaragua no fue así siempre. ¿Cuáles son los principales logros de esa revolución, ahora perdida?

—En primer lugar el derrocamiento del somocismo, una dictadura de casi medio siglo, y la liberación de Nicaragua. Fue una revolución generosa, sin pena de muerte y de perdón. Y fue un cambio total de mentalidad en todo el país. Surgió una sociedad nueva con nuevo ideal de vida: de desprendimiento, de entrega a los demás, de amor fraterno. Así es que inmediatamente hubo la alfabetización de todo el país, las campañas de salud realizadas en todas partes con trabajo voluntario. Dejó de haber mendigos y niños abandonados en las calles, fue un país sin delincuencia ni drogas. Eso pueden atestiguarlos todos los que llegaron a Nicaragua en aquella época, que fueron muchísimos del mundo entero. Y el mundo entero volcó su solidaridad y su cariño por Nicaragua. En cuanto a la cultura hubo un renacimiento cultural en todo el país, algo único en su historia: en la música, la pintura, la danza, la poesía, el teatro, la artesanía, la producción de cine, los libros, el folclor, el aprecio por lo nacional que antes era tan despreciado.

«Sigo apoyando la revolución cubana porque sigue siendo una auténtica revolución y es apoyada por el pueblo»

—Dedicó al FSLN uno de sus libros, ¿qué libro de qué autor sería el más apropiado para el Frente de hoy?

—El poema que dediqué a la guerrilla del FSLN es «Canto Nacional», bastante antes del triunfo de la revolución. Pero el actual FSLN de Daniel Ortega, como digo, no tiene absolutamente nada de lo que fue aquella revolución y por la cual muchísimos murieron.

—Ortega parece ahora muy interesado en la religión. Nicaragua entera está llena de grandes carteles de color chicha, un rosa chicle que sustituye el tradicional rojinegro del Frente Sandinista, con una imagen de Daniel Ortega saludando con la mano, con un sol radiante justo sobre su cabeza, que pareciera un halo de santidad, y un slogan: «Cumplirle al pueblo es cumplirle a Dios». También hay, en las rotondas de Managua, personas pagadas por el Gobierno para que pasen el día rezando...

—Extravagantes y grotescos son esos inmensos carteles de culto a la personalidad con un slogan religioso (que los hace además blasfemos por su burda manipulación religiosa). Y esa gente pobre o miserable, generalmente ancianos, que mediante un mezquino pago reza en las rotondas de las calles «contra el odio» (contra el supuesto odio de la oposición) es otra locura más de la Primera Dama, que a todos hace reír pero también nos indigna.

—La revolución bolivariana, como la llama Hugo Chaves ¿es una amenaza o un soporte para Nicaragua?

—El presidente Chávez ayuda grandemente al gobierno de Ortega, pero Ortega no da cuenta de esta ayuda, y casi toda ella la usa en provecho propio.

—Su apoyo moral a la revolución cubana ¿sigue inalterable? ¿no ha sido en algunos sentidos también una revolución perdida?

—Sigo apoyando la revolución cubana porque sigue siendo una auténtica revolución y es apoyada por el pueblo. Grandes países

---

«EEUU no puede darnos lecciones de democracia con gulags particulares en territorio cubano como Guantánamo»

han sido sumisos a los EEUU pero la chiquita Cuba aguantó. Ahora han surgido nuevos estados que se han rebelado como Venezuela, Ecuador, Bolivia. EEUU no puede darnos lecciones de democracia con gulags particulares en territorio cubano como Guantánamo, donde se tortura.

—Y la elección de Barack Obama en Estados Unidos, ¿cree que va a significar un cambio en las relaciones norte-sur?

—Tengo mucha esperanza de que Obama pueda hacer un cambio en los Estados Unidos, y por lo tanto también en sus relaciones

---

«Tengo mucha esperanza de que Obama pueda hacer un cambio en los Estados Unidos y también en sus relaciones»

Claribel Alegría: «Nicaragua necesita otra revolución, pero al estilo de Gandhi, sin más sangre»

Daniel Rodríguez Moya

En la biografía de la poeta Claribel Alegría confluyen dos países: Nicaragua y El Salvador, y dependiendo de quién hable o escriba sobre ella, le atribuye una nacionalidad u otra. «Siempre he dicho que siento que tengo patria y matria», asegura cuando se le pregunta por esta doble condición. «Patria puede ser El Salvador, porque allí fueron mis primeros olores, mis primeros sabores, mis primeros contactos. Y matria Nicaragua, porque es donde nací y, donde seguramente, voy a quedar, pero si me aprietan un poquito más, soy latinoamericana, y si más aún, hispanoamericana». En una ocasión la estaban entrevistando en su casa de Managua y su nieto Benjamín, que entonces tenía 8 años, estaba pendiente de la entrevista. Cuando le preguntaron por esto mismo él le dijo a su abuela: «¡Pero tú eres salvanica!». «Mira que lindo, él me bautizó así», reconoce la escritora en el porche de esa misma casa de Managua en la que sucedió la anécdota, y en la que ahora, en una tarde de un febrero tropilcamente caluroso solo combatido con un Flor de Caña en las rocas, reconstruye una biografía que está a punto de alcanzar los 84 años.

Su padre, Daniel Alegría Rodríguez, era nicaragüense, nació en Estelí y se fue para El Salvador. Se casó con una salvadoreña, Ana María Vides. En Estelí, en el mero corazón de Las Segovias, Claribel vivió hasta los nueve meses. «Mi padre era muy perseguido por los yanquis en ese tiempo, en 1924. Entonces ocupaban todo. Él, como buen segoviano, era muy rebelde y hablaba muchísimo contra los yanquis. Los marines le amenazaron con matarlo, pero él quería continuar en Nicaragua, hasta que un día pasó algo terrible. Mi madre me tenía a mí en brazos y los marines yanquis, para asustarla, empezaron a disparar sobre la cabeza de ella, dando al muro. Mi madre fue la que le dijo a mi padre que ya no podía más. Era un acoso terrible. Ella dijo, «yo me voy con la niña» y él dijo que tenía razón». Y es así que se marcharon de Estelí, para regresar fugazmente en 1929 para que la pequeña Claribel conociera a su abuela. «Todavía me acuerdo, tengo recuerdos muy lindos de ese momento, con mi abuela que tenía unas enaguas blancas y que me contaba sobre la Biblia».

Es en estos años cuando Daniel Alegría comenzó a relacionarse con los sandinistas, los hombres bajo el mando de Augusto C. Sandino, y tanto fue así que su familia tenía una finca que se llamaba Las Nubes, llena de pinares, y él les dio permiso para que enterraran allí sus armas. Pero el padre de Claribel no llegó nunca a conocer al mítico héroe personalmente.

En 1934 el general Somoza asesina a Sandino y el padre de Claribel no puede regresar al país, pero ayuda a esa primera revolución sandinista. «Anastasio Somoza García lo persiguió espantosamente y puso precio a su cabeza. Mi papá escribía artículos contra él desde El Salvador. Yo tenía como 12 años cuando el dictador mandó a mi casa a un señor para que hablara con mi papá. Le dijo que se dejara de pleitos, que escogiera una embajada, la que él quisiera, en París, en Washington... Él que era chele –blanco de piel–, como buen segoviano, se puso colorado y le dijo:

«Anastasio Somoza persiguió a mi padre espantosamente y puso precio a su cabeza»

'Dígale a ese señor Somoza que yo jamás le voy a servir a un dictador, y usted váyase inmediatamente de aquí porque colabora con él'. Eso ocurrió muy rápido, pero a mí nunca se me va a olvidar aquello, lo recordaré siempre», explica la escritora con una sonrisa que le ilumina el rostro. «Mi papá siempre me hablaba de Nicaragua, él adoraba su país. Yo tuve mi amor por Nicaragua con Sandino. Crecí antisomocista y revolucionaria, así hasta la fecha», exclama con rotundidad.

Nació «salvanica» y al bautizarla lo de Claribel no se les pasó en ningún momento por la cabeza a sus padres. Su verdadero nombre, aunque ya no aparezca así ni en sus documentos oficiales, era Clara Isabel «porque era el nombre de mis dos abuelas, Clara, mi abuela esteliana e Isabel, la salvadoreña». Cuando el escritor mexicano José Vasconcelos pasó por El Salvador, cuando ella contaba con unos seis años, recuerda la escritora que se hicieron amigos. «Le recité «Margarita está linda la mar», y fue maravillosa la amistad con él. Un día se me quedó mirando muy profundo a los ojos y me dijo: «Tú vas a ser poeta, pero quisiera que te cambiaras de nombre. Clara Isabel es un lindo nombre, pero para una abadesa, ¿por qué no Claribel?». A mí me fascinó y esa misma tarde fui donde mis padres y mi abuelo y le dije que ya no me llamaría más Clara Isabel, sino Claribel. Ahora ya lo tengo cambiado oficialmente el nombre». El único que la siguió llamando Clara Isabel fue su padre. «Claro, él era esteliano», apunta entre carcajadas.

Vasconcelos, que con acierto profetizó la dedicación poética de la pequeña, más tarde sería clave para ella, pero los primeros versos los escuchó Claribel de su padre, que se pasaba el día recitándole a Rubén Darío. Su madre también le leía poemas, de los poetas españoles del Siglo de Oro, a Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz... «Siempre fui lectora y me encantó leer poesía. Pero fue cuando cumplí 14 años que descubrí un libro de Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*, en la biblioteca familiar.

«A los catorce años descubrí *Cartas a un joven poeta*, de Rilke y me dije que eso es lo que yo quería ser, poeta»

Era de noche y ya mis padres se habían acostado, serían como las diez de la noche. Empecé a leerlo y me fascinó. Me dije que eso era para mí. Lo leí dos veces en una noche y tuve claro que eso era lo que yo quería ser, poeta, no otra cosa. Ahí fue cuando empecé ya no sólo a leer, sino a escribir mis propios poemitas. Desde entonces he trabajado en la poesía casi diariamente».

Sus primeros poemas, reconoce, «eran bastante líricos». Los llevó consigo cuando conoció a Juan Ramón Jiménez y algunos están en su primer libro, *Anillo de silencio*. Claribel hace un paréntesis en la conversación para explicar «algo rarísimo» que le ha sucedido recientemente y que está relacionado con aquellos primeros versos. «Hace 15 o 20 días escribí un poema chiquito que he titulado «Mi flecha». Después me di cuenta de que ese poema me sonaba... Comencé a revisar *Anillo de silencio*, un libro que escribí hace 60 años, y encontré un poema que se llama exactamente igual, «Mi flecha». En el de entonces la flecha era mi anhelo y ahora la flecha es cómo fue esa flecha, como cerrando ya el círculo, algo increíble. No ha sido algo consciente. Me di cuenta a los pocos días de haberlo escrito». Claribel abandona por menos de un minuto el porche, entra a la casa y al regresar trae un libro pequeñito y encuadernado en piel: *Anillo de silencio*. Entre las páginas aparece un recorte de periódico en el que se informa de la concesión del Premio Nobel de Literatura a Juan Ramón Jiménez. Llega al poema citado y comienza a leerlo con energía: «Es de oro la flecha de mi anhelo, / dibuja su volar en el espacio, / llega seguida a las regiones altas / y enciende con su canto las estrellas. / No se rompe jamás. Va recta siempre.» Después, saca un folio en el que está escrito su poema más reciente y que comparte título con el que acaba de leer: «*Siempre quise ser flecha / que alcanzara en su blanco / recta y segura. / Pero mi viaje es curvo / Y repetidas veces se extravía mi flecha, / se doblega*».

La poesía no siempre llega de la misma forma, «A veces tengo sueños. Creo que tengo mi subconsciente muy a flor de piel y aflora ahí, soñando. Me despierto y hay un verso que alguien me

---

«Creo en la inspiración, pero hay que trabajar. Una cosa es la intuición y otra el intelecto y son necesarias las dos»

a dictado, no se sabe quién. Yo lo apunto en mi semillero. Otras veces hay retazos de lecturas. Yo leo muchísimo, siempre estoy leyendo. Otras veces retazos de conversaciones y muchas veces es la música la que viene primero. Yo siento el sonido del poema». Eso le ocurrió con un largo poema que le escribió al poeta salvadoreño Roque Dalton. «Yo vivía entonces en Mallorca y le decía a mi esposo: «Bud, estoy con esta música... ¿qué es?, tengo que hallar las palabras para llenar esta música. A veces sucede así. Creo que la inspiración es muy importante, y existe, ¡claro que existe!, y qué horrible si no existiera, porque sin eso no hay poeta, pero luego hay que trabajar también, porque una cosa es la intuición y otra el intelecto, y son necesarias las dos cosas», afirma.

Claribel reconoce en Juan Ramón Jiménez a su maestro, una figura esencial en su carrera literaria. «Encontrarme con él fue una maravilla». Y pensar que al principio yo creí que él me detestaba, porque me decía a veces que era una cursi, que utilizaba lugares comunes...» Claribel le escribió a Juan Ramón una carta en 1943, cuando él ya residía en Estados Unidos. «Yo sabía que él estaba en Washington. Le contaba en la carta que *Platero y yo* había sido mi libro de cabecera. Mi mamá me lo había regalado y yo lo adoraba. Jamás se me ocurrió que a una muchachita de 19 años que tenía yo entonces le fuera a contestar Juan Ramón Jiménez. Cuál no fue mi susto cuando un día llegué a mi apartado postal y estaba esa tarjeta maravillosa, que no podía leer, escrita a lápiz con caracteres que parecían persas. Me costó mucho trabajo leerla», recuerda la escritora. El poeta español le decía que ya la conocía, algo que la sorprendió más si cabe: «Cuando leí eso casi me muero. Lo que pasa es que me publicaba poemas don Joaquín García Monge, un gran costarricense que tenía un periódico que era lo mejor literariamente que había en Centroamérica. Se llamaba «Repertorio americano». Juan Ramón no se acordaba de mis poemas, lo que le fascinó fue mi nombre. Ni me habría leído si me hubiese llamado Clara Isabel, cuánto le debo a Vasconcelos...» El autor de *Eternidades* la invitaba en la carta a visitarle.

«A los diecinueve años recibí una tarjeta de Juan Ramón Jiménez, escrita a lápiz con caracteres que parecían persas»

Era el mes de septiembre de 1943 y a Claribel le habían concedido una beca en la Universidad de Loyola para cuatro años. Así que se subió con su hermano en un bus hasta Washington. Zenobia y Juan Ramón les estaban esperando. «Nos llevaron hasta un apartamento que era exquisito, pero muy pequeñito. Mi hermano y yo dormimos en la sala, en dos colchones. Juan Ramón se quedó conversando conmigo como hasta las dos o las tres de la mañana. Me preguntó entonces qué era lo que yo leía. Cuando se lo dije, se alegró, pero dijo que era un desorden espantoso, un caos. Me dijo que tenía que ponerme una dirección. También me preguntó qué música oía, qué pintores me gustaban... Entonces me dijo que yo iba a estar bajo su tutela, si lo aguantaba. ¿Y la beca, qué hago con la beca?, le dije». Juan Ramón Jiménez entonces le dijo que no se preocupara, que su mujer y él tenían muy buenas relaciones con la Unión Panamericana y que ella podría ser secretaria trabajando medio tiempo, y en las noches estudiar. «Yo ya sabía bastante inglés entonces. Me dijo que me conseguirían alojamiento en la Casa Internacional de Estudiantes, donde era muy barato. Y no quedaba nada lejos de la casa de Juan Ramón. Yo iba con él dos o tres veces por semana, a pie. Nunca, jamás me quiso decir nada de un poema. Hasta que un día, a los tres años, Zenobia vino, con cara de pícara, y me dijo que me tenían una sorpresa. Allí encontré yo mi legajo de poemas manuscritos corregidos por Juan Ramón. ¡Qué lástima que no los conservo! Los perdí en un maremoto que hubo en Mallorca. «'Ya tienes un libro de poemas, ahora no sé quién te lo va a publicar, pero te lo doy con el visto bueno y hecho', me dijo».

Claribel, ni corta ni perezosa, le escribió a su amigo Vasconcelos y le pidió que le encontrara un editor para ese primer libro de poemas. Él enseguida le dijo que su propia editorial se lo publicaría, pero sólo con una condición, que él mismo le haría el prólogo.

Tras más de 60 años de ese primer libro, cuando se le pregunta si tiene ya una idea de para qué le ha servido la poesía, asegura que «es difícil» saber cuál es su utilidad, «porque yo nunca he queri-

---

«Es difícil saber cuál es la utilidad de la poesía, porque yo nunca he querido utilizarla sino que ella me utilice a mí»

do utilizarla, sino que ella me utilice a mí». Pero reconoce que para ella «ha sido una maravilla», algo de lo que se dio cuenta «sobre todo tras la muerte de mi esposo, Bud –Darwin Flakoll–. Pensaba que después de su fallecimiento ya no podría escribir más, que me desentendería de todo. Pasé como ocho meses sin escribir nada, pero después fue la poesía la que vino a ayudarme. Con eso hice mi duelo. No sé qué haría sin la poesía, tantos años de estar escribiendo... Me sirve para expresar, para ser yo, pues sin ella no sé quién sería. Ahora, ya en mis últimos años, después de haber incursionado en otros géneros como el ensayo, la novela... ya no quiero más que dedicarme solamente a la poesía». De lo único que está segura Claribel respecto a la poesía es que «es algo más que literatura» y que «si me llevaran a un desierto sin nada, con arenita escribiría poemas».

No es la primera vez que en la conversación sale el nombre de Bud, de hecho está presente prácticamente en cada uno de los retazos de su vida que va rescatando a propósito de las preguntas. «Mi papá me dijo que jamás me casara con un yanqui. 'Hija linda, casate con el que vos querrás, con un pigmeo si quieres, pero nunca con un yanqui', me dijo. Él los detestaba, pero el que fue mi esposo, Bud, y él fueron íntimos amigos. Bud era una maravilla. Quiso quedar enterrado aquí, en Nicaragua. Una vez un escritor del Washington Post vino a entrevistarnos y le dijo 'Claribel es centroamericana pero, ¿y usted?' Él se le quedó mirando y le dijo 'Mis raíces están en Claribel'. Eso fue un verdadero tributo de amor maravilloso».

A la entrevista retorna el nombre de Juan Ramón Jiménez, al preguntarle por el papel del poeta. «¡Juan Ramón quiso encerrarme en una torre de marfil! Pero me escapé. Él me quería para la poesía pura. No quería que me casara... decía que me iba a convertir en una ama de casa común y corriente y que la poesía me iba a abandonar». Muy al principio la poesía de Claribel «era puramente lírica», sin ningún compromiso que no fuera la propia poesía. «Yo no era nada política cuando era jovencita. Detestaba,

---

«Juan Ramón quiso encerrarme en una torre de marfil. Pero me escapé. En 1959 la revolución cubana me abrió los ojos»

claro, a los dictadores de ese tiempo como Somoza el viejo, pero no me podía imaginar que con la poesía se podía hacer algo... Pero entonces llegó, en 1959, la revolución cubana y me abrió los ojos. Si pueden hacer eso los cubanos, a poco más de noventa millas del imperio ¿por qué no nosotros?, me pregunté». Y es así que se entusiasmó, como muchos de sus amigos escritores. «Empecé a pensar en todo lo que había pasado históricamente, en la matanza en El Salvador, en 1932, por el dictador Martínez, que acabó con a vida de 30.000 campesinos con un engaño espantoso. Eso fue cuando yo aún no tenía 8 años». Sobre este sangriento episodio escribió, junto a su esposo, la novela *Las cenizas de Izalco*. «Yo vivía en París y veíamos mucho a Carlos Fuentes. Él fue quien me dijo, y siempre se lo recuerdo, «tenés que escribir eso, estás obsesionada». Pero yo no sabía cómo podía hacerlo, porque no era prosista, sino poeta. Bud, que era periodista, me dijo que lo hiciéramos entre los dos. Fue casi el primer trabajo juntos».

Antes habían preparado entre los dos una antología que se llamó *New voices of Hispanic America* (Beacon Press). Vivían en México, donde conocieron a Rulfo, a Monterroso... «Bud estaba maravillado del talento que tenían y se extrañaba de que nadie los conociera fuera de su propio país en esa época, estoy hablando de 1952. Juan José Arreola nos regaló *Bestiario*, de Cortázar, que nos fascinó. Así fue que se le ocurrió a Bud hacer esa antología. Fue un trabajo enorme. Todos los que están en ese libro son del 'boom'».

La poesía de Claribel Alegría no ha estado marcada nunca por un carácter de género muy específico. Ella tiene que claro, en este sentido, que «hay buena poesía y mala poesía. Ni femenina ni masculina. La inteligencia no tiene sexo». La escritora considera que «como Virginia Woolf decía, la escritura tiene que ser andrógina».

Lo que sí es una de las características más llamativas en su obra es la brevedad con la que, en general, resuelve sus poemas. El poeta nicaragüense José Coronel Urtecho se preguntaba al respecto: «Cómo se puede ser gran poeta, ser una gran poeta, en tan

---

«Respeto la poesía más oscura, pero lo lo que me gusta es comunicarme desde la poesía con los demás, que sea transparente»

pocas palabras, en tan breves y leves palabras, tan cargadas del peso de la vida y la poesía». Claribel regresa a Juan Ramón: «Siempre me decía que un poema, cuando se vuelve a ver, es mejor sacarle versos que ponerle. Él tenía poemas con tachuelas en las puertas de su casa. Pasaba y tachaba un verso y otro más. Siempre me decía que había poemas largos maravillosos, pero que la síntesis era fundamental, que en la poesía tiene que quedar la esencia, porque si no es mejor escribir un cuento. Me quedó mucho de eso». Poemas cortos, en general, aunque sin renunciar a la claridad. «Respeto la poesía más oscura, pero lo que me gusta es comunicarme con la poesía con los demás, mantener una plática. Eso es muy difícil hacerlo con un lenguaje muy oscuro. Es verdad que hay poetas con un lenguaje más complicado que a mí me fascinan, por ejemplo Lezama Lima. Pero yo siempre he querido que mi poesía sea transparente, y es algo difícil», señala.

Son muchos los escritores que han formado parte, de alguna manera, de su vida. Uno de ellos, al que le dedica un capítulo en su libro de semblanzas *Mágica tribu*, fue el salvadoreño Roque Dalton, un poeta y revolucionario al que sus propios compañeros traicionaron y asesinaron. Claribel sonríe cuando se le pregunta por su famoso baile con Roque Dalton... un baile que nunca tuvo lugar y del que, sin embargo, fue testigo uno de los poemas más memorables de Claribel Alegría. «Nunca nos conocimos personalmente, es cierto. Cuando estaba viviendo en Uruguay hice un viaje a El Salvador para ver a mis padres, si no me equivoco en 1958. Me hicieron una entrevista por televisión y me preguntaron que qué poetas salvadoreños me gustaban más. A mí no me gusta mentir, sólo miento cuando escribo. Entonces dije la verdad, que conocía a muy pocos, porque a Uruguay no llegaban revistas ni nada. Recordé que había leído hacía poco en algún periódico o revista a un poeta que se llamaba Roque Dalton y que me había encantado. Después me fui, y Roque Dalton, que lo supo, me escribió una carta agradeciéndome. Empezamos una relación epistolar. Cuando él se fue a Praga yo vivía en París. Él fue a visi-

«Cortázar me decía mi jefita porque tuvo un sueño en el que yo le mandaba a hacer tal y cual cosa y se asustó»

tarme, pero yo no estaba. Fue a casa de Julio Cortázar y me dejó un recuerdo con él. Nos escribimos mucho, pero nunca de política. Después, en 1968, Roque me esperó en Cuba, donde me habían invitado al jurado del Premio Casa de las Américas. La aviación cubana entonces era espantosa. Tardamos como dos días o más en llegar y su mujer, Aída, y otros amigos, me dijeron que Roque me había estado esperando cada día con un ramo de flores, pero que al final se tuvo que ir para hacer su entrenamiento militar, para entrar a El Salvador. Un día sí y otro no me enviaba notitas de papel que me entregaban en el comedor del hotel.

Después del asesinato de Roque, ya a principios de los ochenta, me encontré con un escritor mexicano que se llama Eraclio Zepeda, gran amigo de él, y me dijo que quería que yo le enseñara a bailar la rumba. Me resultó extraño y le dije que yo no bailaba la rumba –me encanta bailar pero soy muy mala bailarina–. Entonces me dijo que Roque le había contado que yo le había enseñado a bailar rumba y salsa. Cuánto me reí... me fascinó tanto que le escribí un poema que se llama 'Salto mortal', en el que le digo que aunque nunca nos vimos a los ojos, bailamos», relata la escritora.

También formó parte de su «mágica tribu» el argentino Julio Cortázar, al que conoció primero por carta, gracias a esa antología de nuevas voces hispanoamericanas que preparó junto a su esposo. «Puertas al cielo», creo que se titulaba el cuento que mi marido Bud tradujo para el libro. Se la mandó a Cortázar y le fascinó. Así fue que empezamos a cartearnos. Nosotros nos fuimos a vivir a Buenos Aires y con él y su mujer primera, Aurora, coincidimos en un asado en casa de un amigo común. Ahí fue el flechazo. Nos hicimos grandes amigos y fuimos a todo Buenos Aires, a la Boca, donde bailamos tango... Ellos se fueron a París y dos o tres años después nosotros también. Allí vivimos cuatro años y se intensificó la amistad. No pasaba una semana sin que nos viéramos por lo menos dos veces. Él me decía mi jefita porque tuvo un sueño en el que yo le mandaba hacer tal o cual cosa, y se asustó y desde entonces me decía mi jefita».

«Mi marido me propuso que nos viniéramos a Nicaragua para escribir un libro sobre la revolución sandinista. Y así lo hicimos»

Cortázar compartió con el matrimonio Flakoll-Alegría, además, el sueño del triunfo de la Revolución Sandinista. Claribel vivía entonces, en 1979, en Mallorca, donde como ella reconoce, pasó unos años maravillosos. Desde allí seguía los acontecimientos, las noticias que llegaban desde Nicaragua y que hablaban de la cada vez más inminente caída de la dictadura somocista. Y ese día por fin llegó, el 19 de julio de 1979. «Bud me propuso que nos viniéramos a Nicaragua para escribir un libro sobre la Revolución Sandinista, a conocer a comandantes, a maestros, a guerrilleros, a proletarios. Y así lo decidimos». Julio Cortázar y Carol Dunlop se encontraban de visita en Mallorca justo en ese momento. Julio les dijo: «Así que ustedes se van a Nicaragua... Pues si ustedes van, nosotros vamos». Claribel y Bud llegaron a la Nicaragua libre en septiembre de 1979. Julio y Carol, en noviembre. «Para ellos fue un amor a primera vista. Adoraron Nicaragua. Tanto es así que él me decía que querían vivir entre París y Nicaragua», recuerda la escritora.

La obra sobre la Revolución Sandinista salió publicada primero en México, y se convirtió inmediatamente en libro de texto en la universidad. Se trata de un texto histórico-testimonial. «Empezamos con la historia de Nicaragua con William Walker –el filibustero que se autoproclamó presidente de Nicaragua e incendió la ciudad de Granada– y terminamos con el triunfo de la Revolución».

La ilusión es la palabra que mejor define a esa época en la que parecía que el pasado lo sería ya para siempre.

En uno de los periódicos que hay sobre la mesa, junto a la botella de ron Flor de Caña que ha ido vaciándose a lo largo de la tarde, se informa sobre una manifestación que hay convocada en unos días para protestar contra la política del comandante Daniel Ortega, en el poder tras ganar por un ajustadísimo margen en las elecciones presidenciales de 2006. En el diario se cita, con preocupación, que el gobierno está preparando «contramanifestantes», como ya ha sucedido otras veces, y que se teme por que produzcan ataques contra aquellos que, pacíficamente, quieran oponerse a las prácticas del san-

---

«Los sueños han sido pisoteados por algunos de los que los generaron. Pero algo quedó»

dinismo de ahora. De hecho, días más tarde de esta entrevista, así sucedió. Turbas supuestamente enviadas por el gobierno atacaron a los manifestantes y hubo algunos heridos de gravedad.

Claribel se atreve a decir que si Cortázar viera la Nicaragua de hoy «no estaría nada de acuerdo, estaría muy triste, como lo estoy yo. Nada tiene que ver el gobierno de ahora con el que conoció Julio», asevera.

¿Qué ha ocurrido en el camino, cómo es posible que la esperanza se corrompiese de esta manera? «Fue algo terrible, con lo linda que había sido la revolución. Ahora me acuerdo del discurso que hizo Daniel Ortega cuando perdió las elecciones y las ganó doña Violeta Barrios de Chamorro. Fue un discurso que me encantó. Pero entonces vino la piñata –el reparto ilegal de propiedades que hicieron entre ellos algunos altos mandos sandinistas–, y ese fue el primer desencanto espantoso, esa piñata». Claribel recuerda ahora unas palabras de otro escritor que soñó con la Nicaragua revolucionaria, el uruguayo Eduardo Galeano: «Todos esos comandantes que daban su vida por la revolución, ahora les están quitando la esperanza al pueblo». «Muchos de los comandantes de entonces ahora son millonarios», asegura con gesto torcido la escritora.

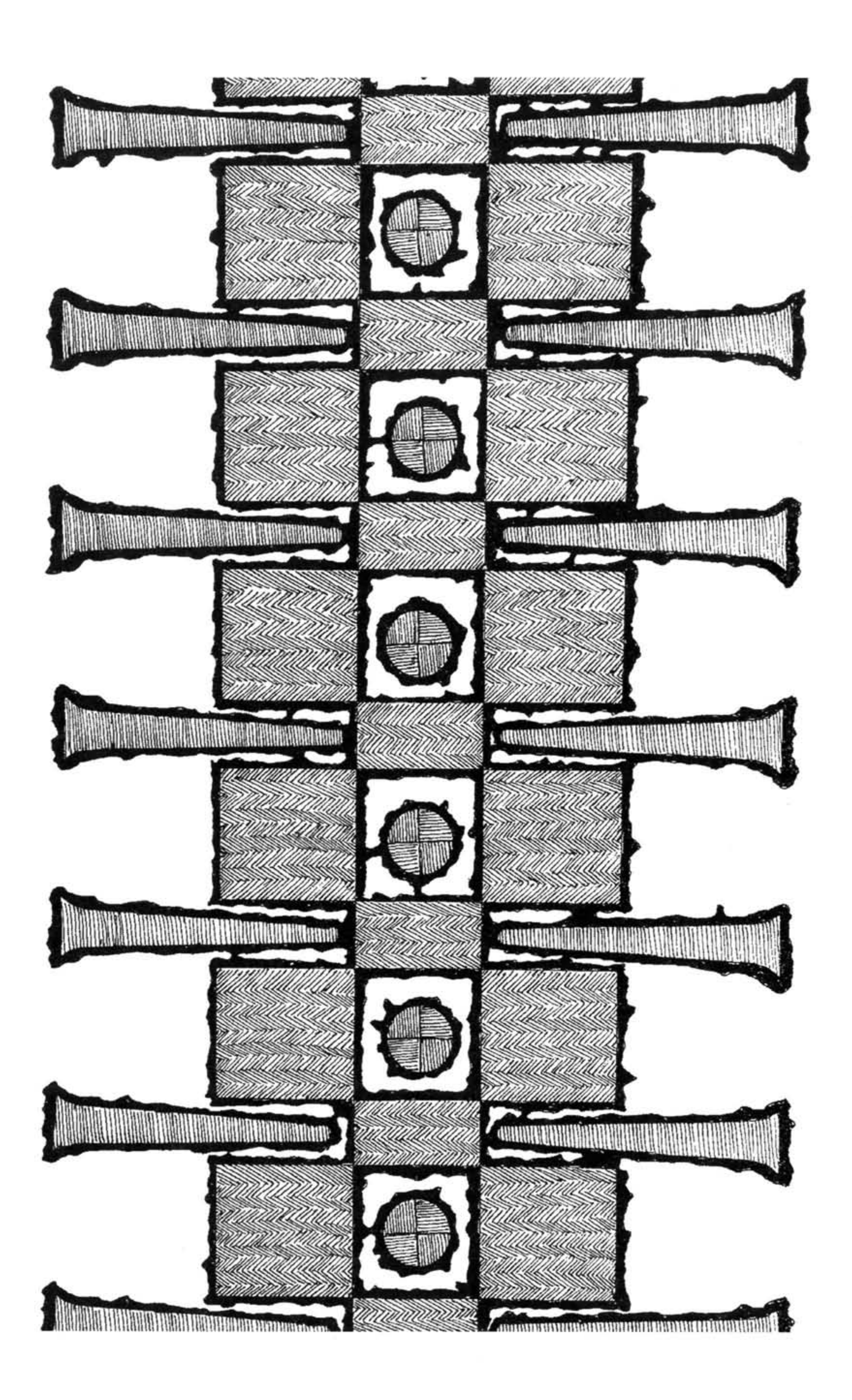
Pero, ¿queda algo de aquello, de un movimiento popular que ilusionó en todas las latitudes? Claribel duda antes de contestar, bebe un sorbo de ron. «Mucho ha sido borrado. Los sueños han sido pisoteados por algunos de los que los generaron. Pero algo quedó, creo, aunque se diera un paso adelante y dos atrás. Por ejemplo, en el caso de las mujeres. Ahora hay más puestos para las mujeres que en época de Somoza, aunque siguen muy acosadas». De todas formas considera que el *pueblo* ahora «está más concienciado» y no cree que quieran «otra guerra civil». Si hay otra revolución, «porque Nicaragua necesita otra revolución, será más al estilo de Gandhi, sin el derramamiento de sangre que no sirvió para casi nada y fue horrible».

«Todavía hay libertad de prensa, en los periódicos aún salen distintas cosas, pero ya existe una dictadura institucional»

La propaganda gubernamental habla de una nueva revolución, de un gobierno de reconciliación nacional. Las emisoras progubernamentales lanzan a cada instante consignas. No hay rincón del país en el que no haya un retrato de un Ortega sonriente que dice que «cumplirle al pueblo es cumplirle a Dios». La primera dama, Rosario Murillo, es la artífice de todas las campañas. Se empeña, rodeada de un halo místico y casi sobrenatural, en que en Nicaragua se está viviendo la revolución de la paz y de las flores. Claribel no está de acuerdo. «No es una revolución eso que ellos dicen. Aseguran que van a ayudar a los pobres, pero eso se queda en nada. Al contrario, nos están llevando a una dictadura, así lo creo». La escritora no tiene miedo en ser tan contundente en sus declaraciones, a pesar de que es consciente de que en la actual situación sus palabras pueden provocarle algún disgusto. «Mira todos los acosos que se están dando, a Ernesto Cardenal, a Sergio Ramírez, a Carlos Fernando Chamorro y a tanta otra gente. Todavía hay libertad de prensa, en los periódicos aún salen bastantes cosas, pero ya existe una dictadura institucional. Y los que no están con ellos, son acosados. Lo peor es cuando llega la autocensura por el miedo, peor incluso que la censura impuesta. Ahí se acaba el periodista y el escritor». Y Claribel no quiere que a ella le suceda esto.

La mayor parte de los intelectuales nicaragüenses que apoyaron la Revolución Sandinista han alzado su voz contra lo que algunos llaman o bien danielismo, o, como ha acuñado la escritora Gioconda Belli, «murteguismo», en alusión al poder e influencia que ejerce Rosario Murillo. «Yo me sigo sintiendo sandinista, como tanta otra gente, pero no soy ni orteguista ni danielista y, ni mucho menos, murteguista...» dice riendo.

La situación de acoso que viven algunos intelectuales nicaragüenses ha hecho reaccionar a escritores de todas partes del mundo en una especie de nuevo movimiento solidario que, paradójicamente, se enfrenta a unas siglas por las que hace treinta años se escribieron algunas de las más bellas declaraciones de amor. «Desde Estados Unidos, desde Europa, desde toda Latinoamérica... Con lo de Cardenal y Sergio Ramírez ha sido increíble, es una maravilla. Fue Gioconda Belli la que dijo esa frase tan linda, «la solidaridad es la ternura de los pueblos». Ojalá no la perdamos» ©



La parábola policíaca de Sergio Ramírez

Carlos Tomás

Algo raro pasa en Nicaragua cuando todos los escritores que militaban activamente en el Frente Sandinista de Liberación Nacional han tenido que huir del movimiento que fundaron para escapar de su líder, el comandante Daniel Ortega, que no parece dirigir el país, desde luego, según los preceptos revolucionarios que se supone que representa, sino de un modo más cercano a una tiranía cada vez más obvia, sobre la que pesan sospechas gravísimas de corrupción ideológica, moral y legislativa, y contra la que combaten, como acabamos de decir, intelectuales de la talla de Ernesto Cardenal o Sergio Ramírez, cuya vinculación al sandinismo histórico llegó al punto de que ambos, como recordará el lector, fueron ministros y representaron además, de cara al exterior, la imagen más visible del gobierno centroamericano. Pero los sueños de entonces son la pesadilla de ahora, y Ortega una caricatura peligrosa que ha llegado a perseguirlos con saña, como a todos los disidentes, a Ernesto Cardenal intentando dejarlo en la ruina, congelando sus cuentas bancarias. y amenazándolo con la cárcel, al acusarlo los tribunales que él maneja de un absurdo delito de injurias a un ciudadano alemán, después de que el poeta publicara en la prensa de su país una carta en la que acusaba a algunos empresarios ligados al gobierno de apoderarse de un hotel ubicado en Solentiname, el archipiélago donde en 1965 fundó una comunidad cristiana en la que se enseñaba a escribir poesía a los campesinos; y a Sergio Ramírez, haciendo que un fantasmagórico

Instituto Nicaragüense de Cultura lo vetara como autor de un prólogo al poeta Carlos Martínez Rivas, que iba a aparecer en la colección de poesía que vendía el diario *El País*. El «inaudito acto de censura oficial», digno de un «Gobierno que no puede calificarse sino de totalitario», fue «condenado con toda energía» en un manifiesto en defensa de Cardenal que firmaron, entre otros muchos, José Saramago, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Gelman, Eugeni Evtushenko, Fernando Savater, Tomás Eloy Martínez, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Joaquín Sabina, Ángeles Mastretta, Chico Buarque, el propio Ernesto Cardenal y Antonio Skármeta.»

Pero, por suerte, nada de eso ha logrado silenciar a los mejores escritores de Nicaragua, que pese a todo siguen incrementando su obra y ésta se difunde cada vez con mayor insistencia y éxito entre los lectores del mundo entero. Cardenal acaba de presentar un nuevo libro de poemas, titulado *Pasajero de tránsito*, y Sergio Ramírez regresa ahora al primer plano de la actualidad con una novela, *El cielo llora por mí*, que aunque se presenta bajo la máscara de una historia policíaca, puede leerse entre líneas como una crítica contra la degradación de la vida en Nicaragua, propiciada por la sombría forma de dirigir el país que ha impuesto su presidente.

Seis años ha tardado el escritor nicaragüense Sergio Ramírez en completar el puzzle de *El cielo llora por mí*, y si la podemos calificar de ese modo esta obra del autor de *Castigo divino* y *Margarita, está linda la mar* es porque se trata de una novela de género negro que, como todas las narraciones policíacas, consiste en ir encajando todas las piezas del misterio que se plantea en el arranque de la historia y se va resolviendo según avanza el enigma, que en este caso se nutre de todos los ingredientes tradicionales del género pero que añade un toque político al conjunto, una lectura en clave local y un punto de crítica social, pues en sus páginas encontramos narcotraficantes, confidentes, policías honrados, perdedores con madera de héroe a la fuerza, mafiosos sanguinarios y el resto de la fauna clásica de este tipo de *thrillers* en los que nada es lo que parece y nadie dice toda la verdad la primer vez que le preguntas; pero, por otra parte, también entrevemos a algunos personajes reales que representan a la clase dirigente más turbia de Nicaragua, entre ellos al sospechoso cardenal Obando, y a otros

arquetipos de la corrupción que, con sus actos y sus abusos de autoridad, hacen difícil delimitar la frontera entre la ley y el delito, entre los supuestos defensores de la justicia y quienes la vulneran. El modo en que Sergio Ramírez ha logrado ensamblar todos esos materiales de origen diverso es el primer triunfo de *El cielo llora por mí*, un título que sale de la frase hecha que pronuncia uno de los actores secundarios de este drama, después de haber recibido un disparo en una emboscada tendida a los agentes por los sicarios a los que persiguen.

Ramírez se enfrenta con su escritura a uno de los problemas más terribles y de más complicada solución de Latinoamérica, que es el de la droga, el tráfico por tierra, mar y aire de estupefacientes y la existencia de auténticos ejércitos paramilitares pagados con el dinero que genera ese negocio mortal y que hace multimillonarios a los delincuentes. Los hilos del baile de sangre que se cuenta en *El cielo llora por mí* los mueven los cárteles de Cali y Sinaloa, que buscan en Nicaragua un territorio para reunirse y tratar proyectos comunes. Y como suele ocurrir en esta clase de novelas, el enemigo que se enfrenta a esos todopoderosos señores del crimen es pequeño, lo cual le da una dimensión épica al combate que libra contra ellos. El David de Ramírez se llama Dolores Morales, aunque un amigo asegura que dadas sus aficiones habría sido más coherente llamarse justo al revés, Placeres Físicos, y las armas con que intenta derribar al Goliat de la droga son irrisorias: su integridad moral, un coche viejo, una pistola obsoleta y una pierna de vinilo, que es el resultado de sus años como combatiente de la Revolución. Porque tanto él como la mayor parte de sus compañeros son antiguos soldados sandinistas, y por lo tanto la realidad en la que chapotean puede entenderse como un oscuro despertar del sueño de la utopía. En el país que describe Sergio Ramírez, los ministros defienden a los malhechores, la iglesia pone bajo su palio a los canallas y la fiscalía se queda la mitad del botín que los agentes decomisan a los narcos, de modo que si había cien mil dólares en el forro de una maleta llena de dinero negro, del juzgado a los titulares de los periódicos se pierden cincuenta mil. Quizá sirva como metáfora de todo ello lo que se dice en un momento de *El cielo llora por mí*: «El tiempos de la revolución, las niñas solían ser bautizadas con nombres de heroínas san-

dinistas, y aún con nombres de paraje y montañas donde se había librado la lucha guerrillera, Iyas, Yaosca, Zinica. Ahora les ponían nombres de personajes de telenovelas, Marisela, Estefanía, Marcela, o de marcas comerciales.»

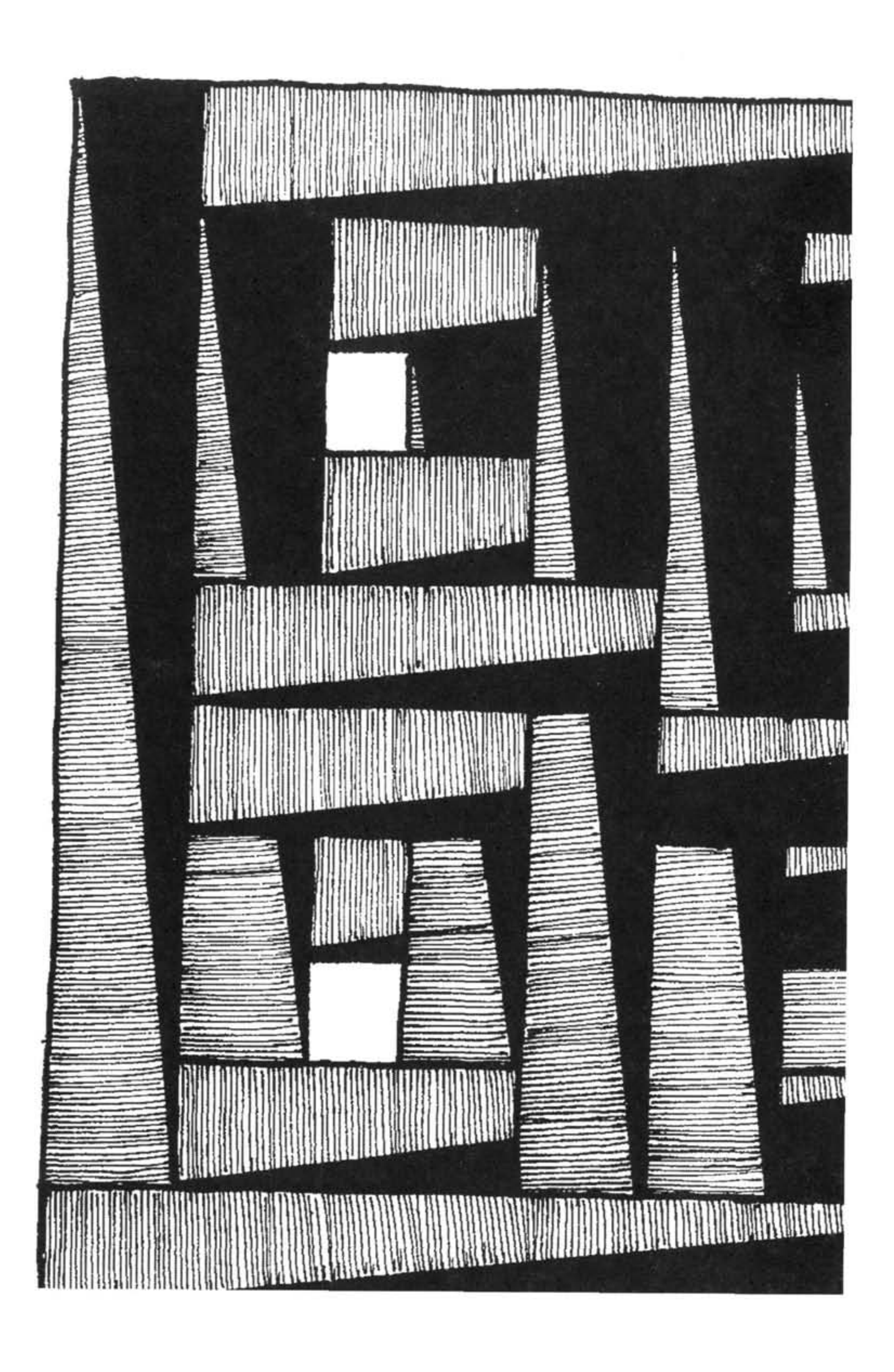
Al inspector Morales, que intenta esclarecer un crimen cuyo primer indicio es un barco abandonado y que, como es característico de las novelas negras, resulta ser a la vez la tapadera y el cebo de un asunto mucho mayor, lo ayudan una serie de personajes que andan entre la nobleza y el patetismo, cuyos nombres suelen diluirse en apodos como doña Sofia, la Fanny, Chuck Norris o Lord Dixon, que luchan contra otros alias y motes que señalana los rufianes de guante blanco a los que se quieren arrestar, y que lo hacen desde la intuición y las ganas de salir, aunque sea por la puerta de atrás, de una existencia mediocre a la que le hacen falta aventuras y le sobra aburrimiento. El segundo triunfo de *El cielo llora por mí* es la emoción que transmite esta galería de desdichados al lector. Porque todo el mundo sabe que si hay algo que le haga falta a una buena narración de detectives es un buen perdedor, y aquí tenemos donde elegir. Del primero de todos, el propio inspector Morales, muchos de esos lectores esperarán una saga completa, porque tiene cualidades suficientes como para hacerle alrededor una serie de novelas que, al igual que ésta, entretendrán a los aficionados al género, sin defraudarlos.

Y ése es el tercer y definitivo triunfo de Sergio Ramírez con esta obra, que con ella no ocurre como con tantas novelas policíacas, que las expectativas que se crean a la hora de plantear el enigma y anudarlo, se llenan de trampas del escritor y de decepciones sucesivas del lector a la hora del desenlace. *El cielo llora por mí* es una narración sencilla, sin pretensiones desorbitadas ni retos estilísticos, pero está bien armada y bien resuelta. Y está bien escrita, sin alardes pero con continuos rasgos de buen gusto y detalles de escritor sólido. Bienvenido sea el detective Sergio Ramírez a este mundo de las novelas policíacas, que pocas veces reciben a un visitante tan ilustre en su territorio. El primer asalto, lo ha ganado con creces.

Como dijimos, es fácil hacer una lectura interlineal de esta novela de Sergio Ramírez, y el regusto que deja esa lectura es amargo, porque es el sabor de los sueños que no se cumplen, de

las promesas que acaban convertidas en engaños y de las revoluciones que desembocan en una dictadura más o menos encubierta. Cuando un país convierte la ley y la Justicia en papel mojado, la gente más siniestra llega a él para convertirlo en su paraíso. Eso, no está escrito en *El cielo llora por mí*, pero también puede leerse en sus páginas ©


Mesa
revuelta



Redención y supervivencia. La obra simbólica de Wilson Harris

Fernando Cordobés

Muchas de las obras de ficción del novelista y poeta guyanés Wilson Harris, recrean las catastróficas experiencias de la historia en las Indias Occidentales. Lo hacen desde el punto de vista de los hechos históricos y desde el estado psicológico heredado que debe ser digerido por la conciencia individual. Sus novelas presentan una confrontación entre el conquistador opresor, y sus víctimas. De esta agresión resultan los traumas colectivos y los de las almas individuales. Pero su obra evita deliberadamente la tentación de una especie de literatura de resistencia. Wilson Harris rechaza los absolutos. Rechaza intercambiar los papeles y asumir el de opresor oprimido. Más bien explora las posibilidades de un renacimiento, de una redención. Este tema recurrente determina su concepción del personaje, la estructura narrativa, así como la textura de su estilo. Para el autor guyanés las formas fijas y dominantes en el arte, tienen su reflejo en las estructuras sociales estáticas y autoritarias, ya sean locales, nacionales o internacionales. Su modo fluido de expresión otorga el movimiento necesario entre varios polos opuestos de la vida, así como de la conciencia.

Wilson Harris nació en 1921 en New Amsterdam, en la Guyana Británica. Su padre, un hombre de negocios bien situado,

murió cuando apenas tenía dos años. Más tarde su madre decidió mudarse a la capital, Georgetown, donde volvió a casarse. A los ocho años de edad su padrastro desapareció en el interior del país, y se presumió que había muerto. Nunca se supo exactamente lo ocurrido. Casi al mismo tiempo un encuentro fortuito iba a dejar una profunda huella en el carácter de Harris. Se topó con un mendigo en la esquina de una calle con agujeros en su cara demacrada. El impacto emocional fue enorme. Nunca olvidó a ese hombre. Más tarde en su obra *The Mask of the Beggar* (2003), un chico imagina que un mendigo desfigurado es su padre desaparecido, lo cual marca el inicio de su carrera artística. «Ulises volvió a Ítaca disfrazado de mendigo y aunque el mendigo que yo vi nunca pensó de sí mismo que pudiera ser un Ulises, lo usé de manera homérica para representar a toda la gente de Guyana», explica Harris. Precisamente Homero era un de las lecturas de su juventud. El libro sacado de una cesta que perteneció a su padre, se convertiría en una de sus referencias literarias. De ahí nace el rastro épico que tienen algunas de sus novelas. Para Harris la leyenda y el mito han desaparecido de la novela actual, pero en tiempos peligrosos como los actuales hay que recrearlos. Su formación escolar continuó en la Queen's College de Georgetown. Una educación correcta heredera de los cánones británicos. En la escuela leyó a Donne, Milton, Shakespeare, Wordsworth y Eliot, y por su cuenta descubrió a Herman Melville, a quien Harris ve como el escritor del siglo XIX con una visión más amplia y unificadora del mundo. Brillante en matemáticas, se formó más tarde como agrimensor hidrográfico. Un trabajo que le llevaría al interior de Guyana donde se encontró con culturas amerindias marginales con un sentido propio del cosmos y de todo lo viviente. En este sentido, el escritor guyanés David Dabydeen, asegura: «en toda América Latina resuena un sentimiento de pérdida, y Harris, gracias a su experiencia directa con las víctimas de la historia, es muy consciente tanto de las catástrofes precolombinas, como de las producidas por la conquista y la historia colonial que siguieron».

Wilson Harris comenzó escribiendo poesía, relatos y ensayos en la revista *Kyk-over-al*, si bien con el tiempo se vio obligado a dejar Guyana, pues allí era imposible continuar su carrera literaria al no encontrar editores. En una visita a Londres en 1954

conoció a la que sería su segunda mujer. Volvió cinco años más tarde y se instaló definitivamente. Dejó el país antes de su independencia en 1966, cuando la situación de rivalidad racial era explosiva. Los hindúes, llevados a Guyana después de la abolición de la esclavitud en 1833 como mano de obra barata para cortar caña, estaban en el epicentro de la revuelta. En su ensayo *The Fabric of the imagination* (1989) escribe: «Una cultura que ha sufrido graves desventajas tiende a construir su humillación como un modelo perpetuo de experiencia.» Justificándose en las mutuas ofensas recibidas, una facción luchaba contra la otra: los descendientes de hindúes luchaban contra los descendientes de africanos, todos ellos humillados por la historia. Un conflicto sin solución por lo que para Harris se hace necesaria una visión cultural cruzada, capaz de superar un pasado ominoso que impide alcanzar un presente digno. Harris es mezcla de africano, escocés, amerindio y posiblemente hindú. Proviene de una región que representa la confluencia cultural de cuatro continentes, y cree en lo que él llama «culturalidad cruzada». Una parte de la humanidad puede descubrirse en otra sin perder por ello su cultura. Así logrará hacerse más profunda, enriquecerse a sí misma. «Las culturas se enriquecen mutuamente al abrirse a nuevos universos». Obsesionado por lo inútil de los encuentros pasados basados en la conquista arrogante y en las conversiones forzosas, Harris asegura que los puntos de vista de los otros pueden significar un reto al hábito heredado, a la normalidad ritual que sella ojos y oídos. Según sus palabras «se puede avanzar, ver cosas que nunca antes vistas, salirnos de las fronteras que han sido nuestra prisión».

Algunas de sus obras de ficción como *The Dark Jester* (2001), que recrea el encuentro del conquistador Pizarro con el inca Atahualpa, o *Jonestown* (1996) sobre el suicidio ritual masivo orquestado en Guyana por Jim Jones en 1978, ofrecen una visión de trascendencia y de resurrección. «La supervivencia y la redención están en el corazón de la experiencia caribeña», asegura Dabydeen, para quien la fe de Harris en que la imaginación puede encontrar fibras de redención, está en el lado opuesto del nihilismo, de la desolación de autores como Beckett.

Como topógrafo del gobierno, Wilson Harris encabezó varias expediciones a la selva amazónica para cartografiar una zona prác-

ticamente desconocida de la antigua Guyana Británica. El impacto que le causaron sus descubrimientos fue comparable con la revelación espiritual que puede tener un astronauta mirando la tierra desde el espacio: «el interior de Guyana cobró vida para mi, y me pareció otro planeta», asegura. «Las magníficas cascadas, los árboles, todo tan distinto de la costa donde nací, como un ser vivo». Le atraparon a partes iguales el paisaje y los extraños y misteriosos signos de las civilizaciones precolombinas que habían implosionado antes de la conquista española. Ese viaje fue el origen de la que sería su obra más conocida, *The Guyana Quartet*. Le costó tres intentos fallidos, todos ellos destruidos por él mismo, para poder captar satisfactoriamente su viaje al interior del país, su alma. En *Palace of the Peacock* (1960), el protagonista, Donne, representa al espíritu de un conquistador, y conduce río arriba a un grupo cuya misión es traer de vuelta a trabajadores amerindios huidos. Una misión que se transforma en un viaje a la redención. Escrita en 1959 después de que Harris se instalara en el Reino Unido, la novela fue la primera de su cuarteto, y fue T. S. Eliot, quien por aquel entonces trabajaba para la editorial Faber, el que recomendó su publicación.

The Guyana Quartet ofrece una visión compuesta de la vida en Guyana. Las paradojas e impredecibles manifestaciones de una extravagante naturaleza, los vestigios históricos visibles e invisibles, que otorgan a cada área un «espíritu de lugar» específico; los contrastes entre los asentamientos geográficos al margen de las dos grandes ciudades, y las actividades de una población multirracial a menudo dividida y alienada de sus «perdidos» o grupos no integrados, como los amerindios o los descendientes de los cimarrones del interior del país. Los personajes representan una amplia gama de caracteres que va desde los analfabetos, campesinos, trabajadores y granjeros, a una generación de jóvenes instruidos e intelectuales representantes de la civilización tecnológica. *Palace of the Peacock*, en concreto comienza con lo que Harris llama «una ficción que busca consumir sus propios prejuicios».

Palace of the Peacock se inicia con el asesinato de Donne, el conquistador, a manos de Mariella su explotada amante amerindia, símbolo de todo su pueblo. En realidad, hay varias versiones de la muerte de Donne. Podría haber sido ahorcado por hechos

ocurridos en el pasado, o haberse ahogado con los miembros de su grupo. Pero esa información se transmite subjetivamente, de manera incierta. El acto de venganza de Mariella simboliza y condensa el conflicto nunca resuelto entre conquistador y colonizado, mientras ofrece al *alter ego* espiritual de Donne la posibilidad de revivir ese conflicto desde una perspectiva distinta, y al tiempo le ofrece la redención. *Donne*, antes de su muerte exclama con esa mezcla de idealismo despótico y brutalidad característica del imperialismo: «domina la tierra y dominarás el mundo», y comienza el enésimo intento de explotar y profanar la naturaleza, cometido ya en incontables ocasiones por exploradores en busca de un ilusorio El Dorado.

La temática de búsqueda en esta novela de Harris es muy semejante a la de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. En ambas el viaje río arriba es también un viaje interior, una jornada psíquica. La referencia a la difícil y violenta conquista del territorio defendido por los aborígenes, la narración sobre la llegada de los africanos, indios asiáticos y portugueses, como consecuencia de la generalización de una economía de plantación. En ese flujo poblacional tan heterogéneo se origina el mestizaje. Ese sumergirse en los procesos históricos que dieron forma a la sociedad guyanesa, puede leerse como un intento de establecer el gran relato a partir del cual sería posible descifrar la identidad al país. En ambas obras aparecen dos mujeres que son el símbolo del mito de integración. A diferencia de los protagonistas masculinos, étnicamente caucásicos y descendientes de europeos, ambas mujeres son de piel morena y un reflejo de lo autóctono (Rosario, de *Los pasos perdidos,* tiene sangre europea, africana y aborigen; Mariella, de *Palace of the Peacock,* es arahuaca o mestiza). Ellas representan el deseo de romper con las oposiciones binarias de tipo racial –cultural, económico– social que históricamente han fragmentado y aislado los pueblos del Caribe.

Al Donne de *Palace of the Peacock* le acompaña el espíritu de su hermano, Dreamer, muerto en una expedición anterior. Es Dreamer quien narra la historia y asiste así a su segunda muerte. Al llegar a la misión, los indígenas de la aldea rememoran el suceso de aquellos mismos hombres que tiempo atrás murieron ahogados en el salto de la gran catarata. El viaje se reanuda cuando

una anciana arahuaca que vagaba entre las chozas vacías de los indígenas les guía. Los hombres de diversas razas que integraban la tripulación han ido desapareciendo. Donne asciende junto con Dreamer a la Gran Catarata, hasta llegar al Palacio del Pavo Real que da título a la novela. Allí habita el espectro del arco iris, donde la identidad de los colores se genera a partir de la descomposición del rayo de luz. Allí, en medio de este espacio poético, es donde la tripulación se reencuentra en la muerte para renacer otra vez.

Desde muy al principio Harris rechazó el realismo como método de escritura, pues para él es el intento de captar la realidad exterior actual a expensas del subconsciente, tanto del hombre como de la naturaleza. Asocia realismo con «persuasión lineal» y «convenciones restrictivas», y lo ve como parte de una ideología dominante en un periodo determinado. Algo que lo convierte en autoritario e inadecuado para dar cuenta del «mundo físico desmembrado» del Caribe. Sus mayores fuentes de inspiración son la propia historia de Guyana, y el impresionante paisaje de su país natal. Ambos le estimulan a una búsqueda sin fin del «cuerpo perdido», la presencia eclipsada y el alma de los derrotados por los europeos durante la conquista de América. Su ficción experimental, enraizada profundamente en la experiencia de las Indias Occidentales, explora los elementos perdidos, ocultos, subconscientes y no reconocidos que han moldeado la psique de la región. Todos estos elementos, según sus palabras «deben ser recuperados y asimilados antes de lograr cualquier liberación genuina de los errores del pasado, antes de que pueda tener lugar cualquier renovación genuina, tanto individual como social». El autor observa complejidades similares en el paisaje vivo, y en el espíritu de generaciones anteriores de indios caribes desaparecidos, en el de los pocos amerindios que sobreviven, en el de los esclavos huidos, y en el de sus opresores. La naturaleza en su obra es un personaje más, un elemento vivo a través de cual obliga a adoptar otra mirada. El paisaje conserva las marcas y huellas del pasado, y es por si mismo un espacio psicológico. Harris desafía los puntos de vista convencionales sobre la historia, y no cree en la ausencia de ella en las Indias Occidentales antes de la llegada de los colonos. Cree que los traumas sufridos por sus pobladores originales tras la llegada de los europeos con la espada y la cruz, como el exilio, la

desmembración de los pueblos, la esclavitud o la explotación, las incertidumbres e inestabilidades que les dieron origen, pueden ser transformados en una fuente de creatividad a través de la memoria, de la conciencia y de la imaginación.

Las siguientes novelas de *The Quartet of Guyana*, ilustran también la temible pero necesaria desorientación de los hombres confrontados con la violencia y el asesinato, los residuos del esclavismo y el deseo de las antiguas víctimas de convertirse en explotadores y continuar así con la explotación de otras minorías o pequeños grupos eclipsados. Esto sucede en comunidades menos remotas y por tanto más reconocibles. *The far journey of Oudin* (1961) se centra en un pacto amo – esclavo, que se transforma en un conflicto en una plantación de arroz de hindúes situada entre la sabana y la costa. En *The Whole Armour* (1962), que tiene lugar en la precaria franja de tierra entre la selva y el mar, *Cristo*, un joven acusado equivocadamente de asesinato, consiente en sacrificarse para expiar la violencia y culpa de su comunidad. En *The Secret Ladder* (1963) el agrimensor Fenwick y su equipo estacionados en la jungla, calibran el río Canje antes de construir una presa que inundará el territorio que los descendientes de los cimarrones se niegan a abandonar.

En sus obras de ficción cargadas de simbolismo, hay poca relación con estructuras literarias y personajes convencionales. Sueños, mitos y arquetipos pueblan sus novelas y relatos. Todos ellos tienen mucho que ver con la búsqueda de una identidad compleja, mezcla de infinidad de aportaciones y representaciones del mundo. Hay quien lo compara con William Blake, por su intento de explorar el lenguaje del inconsciente donde los sueños y los universos paralelos sólo son entrevistos.

Wilson Harris vive actualmente en Chelmsford, Essex, un pequeño pueblo no lejos de Londres, donde se retiró hace más de 20 años, junto a su mujer Margaret, poeta y dramaturga. Para Harris sus novelas son entregas de un solo trabajo. «Tengo la sensación de que el trabajo se escribe solo, con otro yo debajo de mi ser que puede aparecer de repente y hacerme escribir otra novela. No soy un realista, siempre miro más allá del realismo. En mis novelas hay una mitad física, y otra mitad metafísica, y siempre hay algo terrorífico en ellas». Para él la conquista de América no

tenía por qué haber sido tan destructiva. «Los pueblos precolombinos y los europeos estaban atrapados por valores y códigos de comportamiento rígidos, que su encuentro podría haber socavado, en lugar de producir un derramamiento de sangre». Para Wilson Harris, cualquier catástrofe que rompa situaciones petrificadas o actitudes inflexibles, contiene semillas de un renacimiento. Incluso en un proceso destructivo de dislocación y desmembramiento, sin negar su terroríficos efectos, ve una oportunidad para alcanzar un cambio saludable y una conciencia regenerada

María Teresa León no ha vuelto del todo

Teresa Rosenvinge

Por fin se van publicando los libros de María Teresa León, el último, una obra de teatro, *La historia de mi corazón*, publicada por el Centro Cultural Generación del 27, que la autora de *Memoria de la melancolía* y de otros muchos libros, escribió durante su exilio en la Argentina, entre los años 1939 y 1963. El espacio donde María Teresa León sitúa a su protagonista, Clara, en esta obra que se ha encontrado entre las cartas de un amigo del matrimonio Alberti, el editor italiano, Eugenio Luraghi, sucede en la parte de atrás del escenario de un teatro, en ese lugar en tinieblas donde van a parar los actores desde la escena, donde se apilan los muebles de la obra que se está representando, por donde pasan los intérpretes desde sus camerinos, poco antes de sus intervenciones en escena. Ese lugar de paso entre la realidad y la ficción, entre lo público y lo privado. Esa estancia siempre invisible y sin luz que, ahora que conocemos la vida de María Teresa León, parece que el destino tenía reservada para ella, porque si no es imposible explicar por qué a la obra de esta escritora española le está siendo tan difícil ver la luz.

María Teresa León nació en Logroño en 1903 y tuvo que abandonar España en 1939, tras la cruenta guerra que asolaría el país durante tres largos años. Volvió en 1977, una vez instaurada la democracia, y murió en 1988 cuando ya había perdido la conciencia de ser quien era. Se fue de España con 36 años y estuvo fuera de ella 38 ; lo que quiere decir que la mitad de su existencia

transcurrió en su país y más de la mitad en el exilio. En los diez últimos años de su vida, su mente se vio afectada por una enfermedad incurable, el alzheimer, que hace que quien la sufre vaya perdiendo poco a poco la memoria, que los recuerdos vayan desapareciendo hasta tal punto que la persona se olvida totalmente de quién es.

Una de las cosas que más preocupaban a María Teresa León era esa: el olvido, que la gente se olvidara, por ejemplo, de lo que había sucedido en la guerra, que se olvidaran de que la mitad de España estaba en el exilio. Su libro de memorias, *Memoria de la melancolía,* que empezó a escribir en Italia en 1966 y terminó en 1968, profundizaba en esta preocupación y la repetía hasta la saciedad. En él reconstruía los tiempos felices de su infancia, los más difíciles de su juventud, los mejores junto a Rafael Alberti, su gran amor, los de la guerra y los del exilio. Una vida plena que ocupó casi todos los años del siglo y que con él sufrió muchísimos de sus avatares y que concluyó 85 años después en una residencia de Majadahonda, un día antes de una huelga general que paralizó el país justo el día de su entierro.

Parece a veces que, precisamente, temer algo sobre todas las cosas es causa suficiente para que ese algo tan temido ocurra y no me refiero a que María Teresa persiguiera la fama, parece más bien que voluntariamente siempre quiso estar en un segundo plano, sino que, de alguna manera, tantos años de exilio parece que favorecieron el olvido de lo que había sido y había escrito; si no ¿cómo se puede explicar la lentitud de su reconocimiento? Es verdad que la sombra de su marido, Rafael Alberti, la ocultó a ella y a su obra durante muchos años, pero Alberti murió hace ya nueve largos años y todavía la obra de María Teresa León no ha sido publicada completa en su país, España. ¿Por qué? Dicen que un escritor no acaba de volver totalmente del exilio hasta que su obra ha sido publicada en el país que le vio nacer ¿Por qué a María Teresa León todavía se la mantiene en el exilio? ¿Por qué no se reconoce su obra como se merece?

María Teresa León conoció a Alberti un día que el joven y atractivo Rafael leía, precisamente una obra de teatro, su recién escrita *Santa Casilda*, en casa de un amigo común, en Madrid. Allí se encontraron por primera vez y allí surgió el amor tras una con-

versación sobre poesía popular española por la que ambos se sentían muy interesados. Por aquél entonces, María Teresa había escrito un libro de cuentos y algunos artículos y el joven Alberti, tres libros de poemas; el último, *Sobre los ángeles*, el magistral libro que después todavía hallaría proyección en su obra de teatro siguiente, *El hombre deshabitado*, la pieza que se iba a estrenar cuando la apasionada pareja decidió escandalizar a la sociedad de entonces, amigos poetas incluidos, e irse a Palma de Mallorca a iniciar su historia de amor, como en su momento hicieran Chopin y George Sand, y se iniciara una relación amorosa y literaria que ocupó la mayor parte de la vida de ambos.

El teatro era un género literario que les apasionaba a los dos, pero que no les dio muchas alegrías, porque a María Teresa León le costó publicar y a Rafael, ver su obra teatral representada en los escenarios. María Teresa León escribió cuatro obras de teatro: la primera, *Huelga en el Puerto*, escrita en 1933 y publicada en el nº 3 de la revista *Octubre*, que ambos editaron, estaba inspirada en hechos reales sucedidos en el puerto del río sevillano, en un enfrentamiento entre piquetes de trabajadores anarquistas y comunistas un día de huelga. Una pieza de teatro político que reflejaba problemas reales entre la clase proletaria. La segunda, *La libertad en el tejado*, no la escribió hasta mucho más tarde, en torno al año 1950, al tiempo que su libro de relatos *Las peregrinaciones de Teresa* –y que no se ha publicado hasta 1995, por Manuel Aznar en una edición que recoge también la colección de artículos que la autora de *Juego limpio* publicó en el periódico *El Heraldo de Madrid*, en 1933, sobre el teatro soviético– y que reflejaba una realidad muy diferente, la del exilio, la de la recuperación imposible de la patria. La tercera obra de teatro de María Teresa fue una versión de la novela de Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, que tampoco consiguió ser publicada, ni representada durante la vida de la escritora. Y esta cuarta, *La historia de mi corazón*, que acaba de ver la luz, casi por casualidad, no porque se encontrara entre los papeles del matrimonio Alberti, sino porque estaba entre los del editor italiano amigo.

María Teresa León participó en el teatro como directora, como actriz, como autora y como investigadora. Durante la guerra fue la que dirigió las llamadas Guerrillas del Teatro, que se fraguó en

la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura que tenía su sede en el palacio de los marqueses de Heredia Spínola, cuya fachada se mantiene intacta actualmente frente a la entrada de atrás de la actual Casa de América, y que fue visitada, como tantos otros lugares que formaban parte de su pasado, muchas veces por Rafael Alberti una vez que regresó a España. El objeto de las Guerrillas del Teatro, inspirado en «La barraca», que ideara Federico García Lorca, gran amigo también de la pareja Alberti, era ir a los pueblos y al frente de batalla para entretener al pueblo y dar ánimos a los combatientes. Como actriz hizo muchos papeles, pero uno de los principales fue precisamente el de «España», en la obra de su marido *Numancia*, basada en la obra cervantina, que hablaba de la resistencia del Madrid ocupado y en la que María Teresa interpretó el papel de su patria ante los ojos emocionados de los hombres de las Brigadas Internacionales que ya abandonaban el país al que voluntariamente, y desde distintos puntos del mundo, vinieron a defender.

Como investigadora, María Teresa León, con Rafael Alberti, fue enviada por la republicana Junta de Ampliación de Estudios, a diversos países para ver *in situ* su teatro y contactar con los autores teatrales de países como la Unión Soviética o el norte de Europa. En estos viajes contactaron con escritores de la talla de Máximo Gorki o Bertolt Brecht. Además, durante la guerra fue la directora del Teatro de la Zarzuela, de Madrid y, en diferentes épocas de su vida, escribió guiones radiofónicos, que también interpretó, y guiones cinematográficos.

Se debía intentar despejar la incógnita de por qué María Teresa León no ha recibido la atención que merecía. ¿Por ser mujer? ¿Por ser un miembro destacado del Partido Comunista? ¿Por haber sido una mujer adelantada a su tiempo? ¿Por ser la mujer de Rafael Alberti? ¿Por qué todavía no se ha podido rescatar del todo la memoria de María Teresa León, la mujer a la que se le encargó, cuando Madrid estaba sitiado y los aviones rebeldes bombardeaban sin misericordia la capital, salvar las obras de arte de las ciudades cercadas? Porque fue ella, María Teresa, junto con Rafael Alberti, los que pusieron a salvo obras como *Las Meninas*, de Velázquez o el retrato de *Carlos V*, de Tiziano; ellos, los que protegieron en Toledo *El entierro del Conde Orgaz*, de El Greco

y en Illescas otros cinco cuadros de este autor y rescataron de El Escorial otras tantas obras de arte, entre ellas *El descendimiento de la cruz*, de Van der Weyden, *La túnica de José*, de Velázquez, *El lavatorio*, de Tintoretto, el *San Mauricio y la legión tebana* y *El sueño de Felipe II*, de El Greco.

Rafael Alberti escribió una obra de teatro que se llama *Noche de guerra en el Museo del Prado* que hablaba de aquellos días. María Teresa León, también se refiere a ello en sus memorias, igual que Rafael Alberti lo hace *La arboleda perdida*. ¿Cuántas personas son conscientes de eso cuando admiran cualquiera de esos cuadros restituidos sin daño alguno? ¿No ha llegado, pues, ya la hora de que se rescate también la obra de María Teresa León? Como decíamos, María Teresa León no acabará de volver del exilio hasta que su obra sea publicada entera en España, el país donde nació y donde murió sin saber quién era ni qué había hecho. No dejemos que la desmemoria colectiva acabe por olvidar la labor de esta mujer que escribió libros tan importantes para comprender la historia de España más reciente


Creación

La edad de las tinieblas

José Emilio Pacheco

ELOGIO DEL JABÓN

El objeto más bello y más limpio de este mundo es un jabón oval que sólo huele a sí mismo. Trozo de nieve tibia o marfil inocente, el jabón resulta lo servicial por excelencia. Dan ganas de conservarlo ileso, halago para la vista, ofrenda para el tacto y el olfato. Duele que su destino sea mezclarse con toda la sordidez del planeta.

En un instante celebrará sus nupcias con el agua, esencia de todo. Sin ella el jabón no sería nada, no justificaría su indispensable existencia. La nobleza de su vínculo no impide que sea destructivo para los dos.

Inocencia y pureza van a sacrificarse en el altar de la inmundicia. Al tocar la suciedad del planeta ambos, para absolvernos, dejarán su condición de lirio y origen para ser habitantes de las alcantarillas y lodo de la cloaca.

También el jabón por servir se acaba y se acaba sirviendo. Cumplido su deber será nada más laja viscosa, plasta informe contraria a la perfección que ahora tengo en la mano.

Agua y jabón, medios lustrales para borrar la pesadumbre de ser y las corrupciones de estar vivo, al redimirnos de la noche nos bautizan de nuevo cada mañana. Sin su alianza sagrada, no

tardaríamos en descender a nuestro infierno de bestias repugnantes. Lo sabemos, preferimos ignorarlo y no darle las gracias.

Nacemos sucios, terminaremos como trozos de abyecta podredumbre. El jabón mantiene a raya las señales de nuestra asquerosidad primigenia, desvanece la barbarie del cuerpo, nos permite salir una y otra vez de las tinieblas y el pantano.

Parte indispensable de la vida, el jabón no puede estar exento de la sordidez común a lo que vive. Tampoco le fue dado el no ser cómplice del crimen universal que nos ha permitido estar un día más sobre la Tierra.

Mientras me afeito y escucho un concierto de cámara, me niego a recordar que tanta belleza sobrenatural, la música vuelta espuma del aire, no sería posible sin los árboles destruidos (los instrumentos musicales), el marfil de los elefantes (el teclado del piano), las tripas de los gatos (las cuerdas).

Del mismo modo, no importan las esencias vegetales, las sustancias químicas ni los perfumes añadidos: la materia prima del jabón impoluto es la grasa de los mataderos. Lo más bello y lo más pulcro no existirían si no estuvieran basados en lo más sucio y en lo más horrible. Así es y será siempre por desgracia.

Jabón también el olvido que limpia del vivir y su exceso. Jabón la memoria que depura cuanto inventa como recuerdo. Jabón la palabra escrita. Poesía impía, prosa sarnosa. Lo más radiante encuentra su origen en lo más oscuro. Jabón la lengua española que lava en el poema las heridas del ser, las manchas del desamparo y el fracaso.

Contra el crimen universal no puedo hacer nada. Aspiro el aroma a nuevo del jabón. El agua permitirá que se deslice sobre el papel y nos devuelva una inocencia imaginaria.

PARAQUET

Tengo en su jaula de oro un nuevo pájaro. Negro y azul, vivaz y melancólico, es una cruza entre el parakeet (*Melopsitacua undulatus*), llamado en México Periquito de Australia, y la cuerva (*Corvus corax*) a la que Gabriel Zaid escuchó graznar «paraké, paraké».

Es lo único que dice nuestro pájaro. Por eso lo bautizamos Paraquet (nombre científico: *Interrogator jampriden*). Como el ave agorera llevada a Moctezuma al borde de su ruina, el Paraquet tiene un espejo por cabeza.

Al verse reflejados en él y escuchar su única palabra, su breve lección socrática de filosofía, los más se desalientan y derrumban. Sólo unos cuantos buscan y por fin encuentran el para qué de todo este embrollo — y nos redimen al salvarse.

ELLA

Hablas y al volverte la encuentras desafiante. Haces y antes de consumar tus actos y tus obras, Ella te sale al paso y te afrenta. Huyes y te sorprende en el camino. Llegas y ves que te esperaba en la Terminal.

Guardas silencio, te quedas inmóvil, no te atreves a alzar los ojos. Entonces ella se acerca y dice: «Es inútil».

No se equivoca la inmortal, la insaciable, la imbatible. Contra Ella nada logran ni el mayor poder ni la belleza perfecta ni la más aguda inteligencia. No la vence el terror, no la desalienta la autocrítica, no la derrota el ingenio ni la desarma la humildad.

Sagrada Objeción, no se puede contigo. Reinas en este mundo y los otros. Omnipresente y todopoderosa, no dejas columna en pie ni estatua con cabeza. Nadie jamás detendrá tu victoria.

ÁMBAR

Este trocito de madera petrificada por la sal guarda el Mediterráneo en que navegó 1983. Estas piedras son Bolivia y encierran toda su historia. Este casquillo desenterrado en el Tiergarten de 1990, cuando acababan de echar abajo el muro, es Berlín y es 1945. En cambio este ámbar prehistórico no sé de dónde viene, quién me lo dio, qué significa, en cuál lugar pude haberlo obtenido.

Como un ácido la desmemoria socava las reliquias. Su corrosión lo desordena todo y nos obliga a pensar: la vida está hecha para ser y desvanecerse, no para atestarla de *souvenirs.* Hacerlo peca contra la fugacidad, niega la naturaleza indestructible del cambio.

La existencia no sería tal si no pasara. Déjala ir, permítele acabarse, no intentes retenerla. Si guardas algo es como si quisieras frenar la inmensa ola. De nada sirve oponer a su estallido la palma suplicante de la mano.

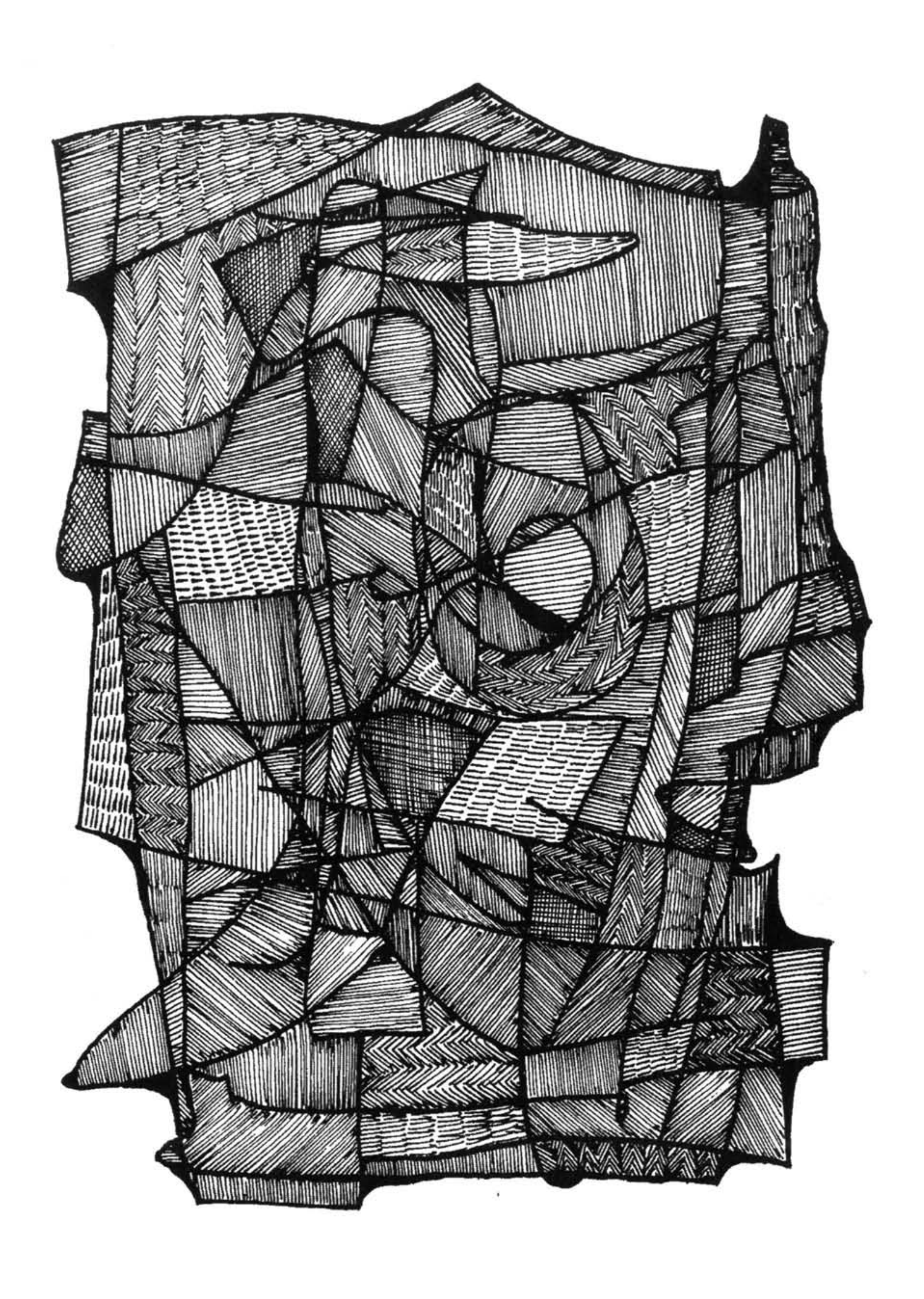
ALGAS

El mundo estaba lleno de algas. De las algas salió el oxígeno y del oxígeno salimos todos. Fuimos durante millones de años bacteria, protozoario, pez, reptil, ave, mono y quién sabe cuántos otros animales. Un día nos erguimos en dos patas y al cabo de nadie sabe cuántos siglos inscribimos el primer texto en un libro de piedra.

La escritura nos hizo humanos. También nos permitió tiranizar al resto de la naturaleza con los resultados que estamos padeciendo. De todos modos el libro de piedra quedó allí con sus signos milenarios.

Hoy ya no existe lo que duró un tiempo sin edad ni memoria. Una bomba de precisión lo deshizo en segundos. Ya hemos comenzado el retorno a las algas


Punto de
vista



Aproximación crítica a *Ágata ojo de gato*

Francisco García Morilla

Las novelas de José Manuel Caballero Bonald responden a una poética espacial. Es decir, hay un predominio del espacio sobre el tiempo, de lo estático frente a lo dinámico, que acerca sus relatos a la poesía[1]. Las páginas que siguen suponen una aproximación crítica a *Ágata ojo de gato*[2], quizá la novela más representativa del escritor andaluz, a partir del estudio del espacio narrativo. El análisis de este elemento va a revelar los rasgos definidores de la novelística de Caballero Bonald y los principios básicos de su teoría literaria: la memoria como origen de la creación artística y la conversión de lo vivido en literatura mediante la transfiguración poética de la realidad; una versión del realismo que refleja una realidad que es tan material como simbólica y ambiguamente enigmática; y, finalmente, el espacio es el motivo que dota de unidad estructural en sus relatos a la característica presentación fragmentaria de los acontecimientos.

Desde nuevas posiciones estéticas respecto a su primera novela, *Dos días de setiembre*, las que van del realismo social a la novela

---

[1] Este trabajo constituye un capítulo de la tesis doctoral *La teoría literaria de José Manuel Caballero Bonald* (2006), en la que se ha analizado la poética del autor, tanto explícita como implícita, mediante el contraste de sus opiniones teóricas con sus textos de creación, líricos y narrativos.

[2] Editada en Barcelona por Barral editores en 1974. A partir de aquí la obra será citada abreviadamente como *Ágata*.

experimental de los años setenta , se puede defender el sustancial realismo de *Ágata*. A pesar de la declarada pretensión mitificadora con la que Caballero Bonald escribe su segundo relato, no deja de aparecer en muchas ocasiones una intencionalidad realista. Se parte de un referente real y de unas experiencias vividas o imaginadas (los espejismos tan presentes en la novela, por ejemplo) y se transforman en una realidad literaria, que aúna datos realistas y simbólicos, en este caso con una voluntad claramente mítica.

En una conferencia que lleva el significativo título de «El paisaje como argumento de la memoria», Caballero Bonald [2004: 46-47] ha afirmado que la memoria es el eje de su creación literaria al ser la cifra de las estrechas relaciones entre el espacio y la literatura:

> Cada vez estoy más convencido que la literatura aglutina, sintetiza el pasado del escritor. Uno escribe según lo que ha vivido. O lo que es igual: el germen, el arranque previo de toda literatura procede de la memoria [...]. En la memoria se ha ido almacenando (expresa o tácitamente) todo ese caudal de experiencias que constituyen la materia prima del escritor y mi memoria, para bien o para mal, está muy notablemente asociada a mi ámbito nativo. Es como un apego sensorial y cultural.

Desde su primera novela, el espacio y la memoria ocupan un papel destacado. Así, en *Dos días de setiembre*, el vino y el clima ya remitían a la naturaleza como elemento central del relato. Sin embargo, *Ágata* supone un avance en el proceso espacializador, pues el espacio narrativo ocupa un lugar central en la elaboración de la novela, que va a afectar al resto de los componentes narrativos. Como el propio autor ha declarado [2004: 49]: «En mi segunda novela, *Ágata ojo de gato*, prolongo y aun subrayo mi personal noción de la naturaleza en cuanto elemento integrador de la literatura».

Efectivamente, la naturaleza, el paisaje, el espacio se alían con la memoria para generar la creación literaria, para elevar a categoría artística un referente real. Y ese referente es un lugar muy concreto de Andalucía: el Coto de Doñana. De hecho, Caballero Bonald [1998[1]] ha manifestado que el origen de su segunda nove-

la se encuentra en la atracción que sobre él siempre ha ejercido este lugar:

> Desde que era niño y andaba por aquí en funciones de buscador de tesoros o enredado en otras conmovedoras aventuras, Doñana fue siempre para mí lo más parecido que había al edén. Cada uno tiene su propia noción del paraíso y, en mi caso, ese paraíso era es Doñana.

Por ello, cuando a finales de los años sesenta volvieron a surgir inquietantes amenazas contra el Coto, el autor movilizó su impulso creador hacia la exaltación de su privilegiada naturaleza, como defensa contra los peligros que acosaban «la integridad ecológica de Doñana» [1998[2]: 24]. Ahora bien, para evitar que su alegato terminara convertido en una denuncia directa, en un reportaje de interés local, procuró dotarlo de universalidad, transformando un territorio real en otro mítico. El propio novelista afirma que proyectó «la sustitución de una historia por sus presuntas concordancias mitológicas» [1998[2]: 23]. Por tanto, el espacio, la historia y el mito, van a ser los elementos generadores de *Ágata*.

La fundación de un mundo mítico afecta a la composición general de la novela, pero incide especialmente en el espacio narrativo, del que van a depender todos los elementos de la narración. El estudio de estos componentes y de cómo el autor los ha puesto al servicio de la creación de un territorio mítico será el objeto de este estudio. Además, se podrá comprobar en qué grado la creación literaria obtenida coincide con la teoría de la novela de Caballero Bonald, con su visión de la literatura.

1. Tema, argumento y estructura

Caballero Bonald reelabora en *Ágata* el mito clásico de la *mater terrae*, de «la madre tierra que acaba vengándose, destruyendo a todo aquel que pretende ultrajarla» [1998[1]]. La novela se puede considerar como la ilustración de ese mito y, en consecuencia, el espacio ocupa un activo papel en la obra. La acción narrativa se moviliza a partir de la venganza de la naturaleza con-

tra las agresiones de sus ilegítimos ocupantes. Esto provoca que el argumento de la obra quede relegado a un segundo plano porque está al servicio del mito y de ahí deriva su sencillez. Lo que se pretende destacar no es la historia del ascenso económico y social, y posterior ruina, de una familia a lo largo de tres generaciones, sino la inexorable venganza de un territorio virginal por el cúmulo de ofensas de sus fraudulentos habitantes.

De este modo, el argumento está subordinado al mitificado espacio narrativo: el tema define el carácter del territorio descrito y la simplicidad argumental reduce el interés por el avance de la historia hacia su desenlace que ya se conoce desde sus inicios, centrando la atención en la venganza que, sin duda, ejecuta la tierra ocupada. Todo ello, afecta a la estructura de la novela, que adquiere un carácter circular: desde sus comienzos se sabe que la naturaleza saldrá indemne de los graves ataques a los que será sometida. Así, cobra sentido el paradójico «Prólogo o Epílogo» con el que comienza la obra y en el que se revela su final: que la acción de la naturaleza, no sólo destruyó todo rastro físico, sino que incluso borró «la memoria de todos aquellos que habían sucedido en el tiempo a los primitivos colonos de las orillas del lago de Argónida» (pág. 10)[3].

También incide en la importancia de lo espacial en la novela la presencia recurrente de los principales motivos, puesto que dan una sensación de circularidad al relato. Así, en el texto siempre se percibe el estigma de la destrucción provocada por el espíritu de venganza de la naturaleza, en el paulatino fracaso de los personajes, marcados por un inexorable fatalismo:

> imperó en la casona una de esas cíclicas fases de bonanza que según las más fidedignas constataciones llevaban cada vez más implícito el embrión del disturbio [porque] todos los que habían habitado allí alguna vez irían también extraviándose los unos de los otros con la misma insuperable fatalidad con que se demolía la casona (págs. 163 y 281).

---

[3] Las citas se realizan por la edición de la novela publicada en Barcelona por la editorial Anagrama en 1992.

La tendencia por lo espacial frente a lo diacrónico confiere a la narración un determinado ritmo. El protagonismo del espacio produce un desequilibrio entre el avance temporal, por una parte, y la sensación de simultaneidad o atemporalidad y la tendencia descriptiva, por otra. En *Ágata* parece que la acción narrativa no avanza porque se parte de un situación inicial que es la final (recuérdese el «Prólogo o Epílogo»). Esta estructura novelística cerrada incide en el efecto de circularidad que recorre toda la obra. Para lograrlo el autor rompe la linealidad del relato a través de diferentes estrategias: las continuas analepsis y prolepsis que recuerdan y anticipan periódicamente los principales motivos de la obra , las elipsis que destacan por omisión asuntos fundamentales (págs. 218-219 y 224), o la frecuente introducción de pequeños relatos secundarios.

Esta ruptura de la linealidad no sólo dota de un ritmo especial a la narración, sino que también afecta a la estructura de la novela, que se vuelve fragmentaria, por lo que provoca una sensación de desorden, de estar inmersos en el caos. Esta confusión estructural se debe a una tendencia por lo espacial frente a lo diacrónico, que fomenta una percepción caótica de los acontecimientos. Caballero Bonald persigue una organización diferente de los elementos: una distribución espacial que ordena el caos temporal mediante la concepción cíclica de los componentes narrativos, que así logran su unidad en el espacio.

Esta forma de composición novelística se basa en una poética espacial. Esta poética espacial trasciende el espacio narrativo y establece las características y las relaciones de todos los elementos de la novela. Hay que relacionar esta forma de composición novelística con el simbolismo del círculo y la circunferencia que junto al espacio , remiten, por un lado, a la simultaneidad frente a la sucesión, con lo que todo permanece en un eterno presente; y, por otro, a la circularidad frente a lo lineal, quedando el tiempo abolido en un eterno retorno.

En definitiva, *Ágata* tiene una estructura circular no sólo porque desde el comienzo se conozca ya el final, sino también porque a lo largo de la novela se repiten cíclicamente una serie de rasgos y motivos en especial resulta significativo el fatalismo que inciden en la circularidad. Esta poética espacial tiende a superar

las imposiciones cronológicas propias del género novelístico y acerca la obra narrativa de Caballero Bonald a la poesía. La poesía lírica tiende a diluir el paso del tiempo en su afán de captar el instante, es decir, se muestra fundamentalmente estática frente al dinamismo de la narración.

También hay que vincular esta poética espacial con el giro circular que es símbolo de la armonía universal. Este sistema cíclico permite el retorno a la unidad tras la multiplicidad porque «activa y vivifica todos las fuerzas establecidas a lo largo del proceso en cuestión, para incorporarlas a su marcha y, en consecuencia, de los contrarios de la clase que fueran» [Cirlot, 1997: 137]. Por ello, *Ágata* consigue un equilibrio a partir de la fusión de elementos contrarios, como si la estructura de la novela reflejara el esencial barroquismo de la naturaleza de la marisma. El carácter barroco es uno de los rasgos más definidores de la estética bonaldiana.

Por otra parte, el interés por el espacio implica una tendencia hacia la descripción, a pintar con palabras la exuberante naturaleza del Coto de Doñana, mediante un poético lenguaje narrativo, más propio del poeta que es Caballero Bonald que de un novelista. Este estilo pictórico, esta poética espacial, consigue abolir el paso del tiempo y, por tanto, el avance de la historia hacia su desenlace, concentrando toda su fuerza en la exaltación de la naturaleza, a través de una morosa delectación plástica.

2. El espacio

La importancia que en *Ágata* cobra el espacio viene a coincidir con una tendencia creciente de la novela contemporánea. Como afirma Ricardo Gullón [1980: 5], la modernidad que empieza con Joyce «acentuó deliberadamente el proceso espacializador» como se ve en el *nouveau roman* y, en el ámbito hispánico, en autores como Cortázar o Benet. Además, a partir de Faulkner el interés por la configuración de espacios novelescos míticos ha dado frutos literarios en lengua española de valor universal como los obtenidos por García Márquez, Onetti o Rulfo.

De este modo, el espacio ha dejado de ser sólo el conjunto de elementos físicos que constituyen el escenario donde se desarro-

lla la acción, y donde se hallan y actúan los personajes, para transformarse en elemento organizador del texto. Así, el espacio se convierte en el engranaje donde encajan los demás componentes de la narración. Por ello, Antonio Garrido Domínguez [1993: 209-210] mantiene que la novela del siglo XX ha encontrado en el espacio «su punto de anclaje», ya que es mucho más que «el mero soporte o el punto de referencia de la acción; es su auténtico propulsor».

A todas estas propuestas de renovación hay que añadir un factor decisivo que se produce en el contexto de la novela española de posguerra: la evolución de numerosos autores, que llegaron a obras de carácter mítico como reacción a la novela social. En esta corriente se inserta *Ágata*.

Se puede afirmar con Susana Rivera [1994: 40, 43 y 81] que «todo el diseño de la obra depende de un espacio concreto el Coto de Doñana [...]. De este escenario real, trasladado al plano legendario bajo el nombre de «Argónida», hay que partir para entender la trama y el sentido de *Ágata*»; porque «todo está tramado en torno a la mitificación y poetización de la naturaleza de Doñana». Por ello, su mitificada geografía «ocupa y explica toda la novela». En consecuencia, es en obras como estas donde se hace imprescindible un detenido análisis del espacio, porque conduce a una mayor profundidad en el conocimiento de la novela y facilita una mejor comprensión de la misma.

La transformación de un territorio real en uno mítico viene facilitada por dos cuestiones significativas: en primer lugar, por la actitud de Caballero Bonald; y, en segundo lugar, por la propia naturaleza física y humana del referente. Un pasaje de las memorias del autor jerezano [1995: 20-21] revela con claridad su fascinación por el enigmático mundo del Coto de Doñana:

> En Sanlúcar llaman al Coto «la otra banda» y ese solo calificativo parece aludir a una disyunción terminante, como si se estableciera así la linde de «otra» geografía y, por ende, de «otra» historia [...]. Desde Sanlúcar, o desde la broa de la desembocadura del Guadalquivir, la visión de Doñana incluye, más allá de cualquier otro atractivo estético, una poderosa imantación sensorial, no necesariamente generada por sus presuntas bellezas

> naturales sino por su calidad de territorio fronterizo, de reducto de una cultura residual cuyas venerables atribuciones perviven en el fondo de una naturaleza teóricamente virgen [...]. Esa sucesión de dunas reverberando bajo el sol, retenidas entre una opulenta masa de pinares y sobrevoladas de pájaros nunca vistos, configuraban por lo pronto una excepción imaginativa, un mundo virtualmente enigmático cuyas claves debían coincidir con las de la patria celestial.

Efectivamente, el ámbito geográfico del Coto de Doñana favorece su transfiguración en un territorio mítico. No sólo por su singular naturaleza, sino por la índole cultural del paisaje:

> Hay algo además en ese paisaje que, con independencia de sus ornamentos naturales, remite sin duda al prestigio histórico y aún mitológico que se ha ido acumulando secularmente en estas demarcaciones. Es como una asociación de imágenes deducidas de un pretérito ilustre que han contribuido a que el paisaje sanluqueño sea también esencialmente un paisaje cultural [Caballero Bonald, 1995: 23].

Además, la situación del referente real como territorio ajeno al cotidiano transcurrir de la historia y de la civilización que lo rodea concuerda perfectamente con la intención de crear un territorio mítico. Como explica Caballero Bonald [1995: 22-23]:

> Es un mundo muy netamente diferenciado respecto a los mundos circunvecinos. Ni sus gentes los riacheros ni su naturaleza los ecosistemas propios de Doñana tienen mucho que ver con el resto de las geografías físicas y humanas andaluzas.

A partir de estas premisas, Caballero Bonald no se limita a realizar un mimético trasvase de elementos reales a otros literarios, sino que introduce el componente mítico, que va a transformar el espacio literario en el auténtico impulsor de la acción narrativa. Así, renovando el mito clásico de la madre tierra, que aniquila a todo el que pretende destruirla, la naturaleza mitificada adquiere voluntad, no es el escenario pasivo, soporte de la acción, sino que

se muestra dinámica, por lo que condiciona el total andamiaje de la obra. Todo en la novela es espacial: empieza y termina con el espacio, transcurre en el espacio; los personajes, las acciones, el tiempo están dominados por el espacio y, además, de él dependen; incluso, el narrador también. Al elevarse a la categoría de mito, el espacio se convierte en el verdadero protagonista. Por ello, Antonio Soler [2001: 6] afirma que *Ágata* es «la novela del paisaje, no importa que cuente con personajes tallados en piedra indestructible, con la mórbida Manuela al frente, lo que prima son esas ciénagas, el viento en las dunas, esos campos, el poder de la naturaleza y sus elementos envolviendo y haciendo suyos a quienes los habitan».

Un dato evidente de la capital trascendencia del espacio en *Ágata* es que el texto va precedido de un mapa donde se refleja el territorio en el que tendrá lugar el desarrollo de la acción narrativa. No es difícil reconocer en este mapa la geografía real del Coto de Doñana y de sus poblaciones limítrofes. Así, podemos determinar el topónimo auténtico que se esconde tras el literario. Por ejemplo, Zapalejos es un trasunto ficticio de Sanlúcar o el río Salgadera lo es del Guadalquivir.

No obstante, y a pesar de que siempre las imágenes cartográficas dan la sensación de verosimilitud, de que remiten a una realidad verificable o eso pretenden, también el mito se filtra en el mapa, a través de la invención de lugares y accidentes geográficos que no tienen correspondencia con la actual desembocadura del Guadalquivir, como el poblado de Malcorta, la carretera de los Albarranes, la calzada o el caño Cleofás. Esta inclusión de elementos ficticios junto a otros que tienen una referencia real permite un juego entre la ficción y la realidad, que obedece a la intención del autor de transformar la historia en mito, incluso ya desde las partes gráficas del texto que preceden a la narración.

La estrategia mitificadora actúa esencialmente sobre el cuerpo del relato, ya sea de manera directa sobre el espacio narrativo o a través de los demás componentes de la narración. Caballero Bonald utiliza diversos recursos para mitificar el espacio. Por una parte, introduce elementos claramente míticos como el tesoro. Por otra, dota de un carácter fabuloso a seres u objetos integrantes del paisaje natural del Coto de Doñana como el pájaro car-

mesí y otras aves, el lince, la piedra de lincurio y las plagas de insectos y a los fenómenos atmosféricos y meteorológicos –como la lluvia, la sequía, la luna, el sol o los espejismos. Estos son especialmente significativos, porque, según confesión del propio Caballero Bonald, uno de los factores que originaron la novela fue la experiencia personal de un espejismo en Doñana: «*Ágata* era como el reflejo de una experiencia que tuve. Fue un espejismo en los arenales del coto, en su parte desértica. Un espejismo en el que vi una ciudad invertida» [Molina, 1982: 48-9].

Ya se ha comentado que el propio paisaje del Coto, tanto físico como cultural, facilita este proceso mitificador. Caballero Bonald mezcla tanto la pura invención de elementos ficticios, como la fabulación a partir de hechos reales. La estrategia más utilizada consiste en recrear estos factores con una intención mítica, mediante el tratamiento hiperbólico de los elementos naturales (pág. 175-176 ó 188), otorgándoles valor simbólico (pág. 126) o dotando a la naturaleza de una irracional voluntad vengadora (pág. 283). Veamos un ejemplo:

> Como las furiosas aves mutuamente despedazadas después de sobrevolar la tumba de Memnón, así llegó una estruendosa bandada de flamencos hasta las orillas del caño Cleofás más cercanas a la casona, iniciando una lucha que duró un día entero y parte de su noche [...]. Cuando un flamenco no cojo pelea contra otro ejemplar no cojo de su zancuda familia, algo espeso y visceral, como un vómito de telarañas o un chorreón de mucosidades, se propaga con los despojos de plumas y pieles. Todo el aire que circunda el escenario de la batalla se anega de una ferocidad que va tiñendo de rosa el agua de los lucios, a la vez que se diseminan por el fango las virutas, los jirones metálicos de las patas, los tarsos sacados de una osamenta ya desguazada como el arbusto de madroños después del huracán (pág. 188).

Además, Caballero Bonald utiliza artísticamente las mitologías relacionadas con el Coto como paisaje cultural tartésicas, grecolatinas y populares y las completa con otras tradiciones mágicas, esotéricas o cabalísticas. De estas últimas se podría comentar que

añaden, al ya de por sí enigmático ambiente del territorio, unas cualidades fantásticas, cuando no directamente increíbles, pero que se vuelven verosímiles en el mundo mítico en el que se producen. En este sentido hay que citar la inclusión de libros sobre ciencias ocultas (pág. 132) y la aparición de personajes como la anfibia Esclaramunda (págs. 155-156) o Juan Crisóstomo Centurión (págs. 130-133), instructor de Pedro Lambert; debido a sus enseñanzas el discípulo alcanzó:

En definitiva, la creación de un espacio mítico es el elemento generador y el objetivo final de la propuesta literaria de Caballero Bonald. Como ya se ha visto, el autor recrea el mito clásico de la *mater terrae*, que presenta versiones ambivalentes: desde la bondad de la madre naturaleza con sus respetuosos hijos hasta la venganza de la madre inviolable ante la ocupación fraudulenta de la tierra, que, incluso, presenta el aspecto cruel, la malignidad de la naturaleza, como madre terrible.

En este sentido se puede aceptar que un mito y en palabras de Cesare Pavese «siempre es simbólico; por eso no tiene nunca un significado unívoco, alegórico, sino que vive de una vida encapsulada que, según el lugar y el humor que lo rodea, puede estallar en las más diversas y múltiples florescencias» [García Gual, 1997: 8-9]. Por ello, el mito de Argónida es plurisignificativo: es símbolo del primitivismo, del retorno al origen, como lugar edénico y virginal opuesto a la civilización contemporánea; del fatalismo, como destino predeterminado e inevitable, que a su vez puede tener una lectura positiva el territorio vence a los invasores o negativa los humanos destruyen el espacio .

Para Caballero Bonald, la concepción de un territorio mítico responde a su deseo de mantener a salvo un lugar edénico, pero también al de recuperar su paraíso perdido de la infancia. Estas ideas conforman su teoría literaria, pues sus novelas son interpretaciones del mundo basadas en la recreación literaria de un único espacio: la Andalucía atlántica de su niñez y adolescencia. En opinión del autor [1998[1]], esto se debe a que es «el rincón del mundo que creo conocer mejor y que me proporciona más compensaciones humanas y literarias [...]. Éste es además el escenario de mis primeros diagnósticos sobre la realidad, es decir: el punto de partida de mi conocimiento del mundo. Y el lugar donde se descubre

el mundo es ya para siempre el compendio simbólico del mundo». De hecho, en la novela se puede leer que el Coto es el «sitio donde tantos funerales estigmas habían ido ocupando lo que fuera desde su infancia un paraíso imposible de perder» (pág. 15). Por ello, *Ágata* se formula como un parapeto ante las ofensas de la vida, ante esos dolorosos ataques contra un territorio físico y emocional tan querido. Así lo afirma Caballero Bonald, para quien «toda literatura nace del planteamiento de un conflicto entre el escritor y la realidad» [Provencio, 1996: 47].

3. El tiempo

Es indudable la interrelación que se establece entre tiempo y espacio en la configuración de la novela. Tradicionalmente, se ha considerado que los textos narrativos estaban dominados por el tiempo, por el avance cronológico de los acontecimientos. Sin embargo, las últimas tendencias críticas no sólo mantienen que ambos constituyen un binomio esencial en el desarrollo de la narración, sino que, incluso, destacan el insustituible papel del espacio, pues, como afirma M. C. Bobes Naves [1985: 203], «la noción de tiempo exige la de espacio, aunque no a la inversa, ya que puede concebirse espacio sin tiempo».

El estudio de la categoría de tiempo en *Ágata* pone de manifiesto el cuidadoso tratamiento que le concede el autor. Pero, no con la intención de lograr una precisa cronología, sino con el propósito de difuminar su avance. Efectivamente, el tiempo ocupa un segundo plano a favor de un espacio omnipresente. El tiempo no es más que otro accidente de la naturaleza. Porque, como bien ha visto S. Rivera [1994: 59-60], en *Ágata* «no transcurre el tiempo, *pasa* el espacio»:

> Así que pasaron tres lunas quedó fecunda la muchacha, a medias favorable acontecimiento que precedió en otras tres lunas al presumible hallazgo del confín natural o del sísmico derrumbe de la calzada (pág. 30).

Por supuesto, el empleo del tiempo no es ajeno a la intención ya conocida del autor de mitificar un territorio. Con este objeti-

vo, el tiempo también se ve sometido a un proceso de mitificación, que persigue lograr un doble efecto. Primero, conseguir un tiempo aislado del tiempo histórico, con lo que el espacio se mantiene al margen de la historia. Y, segundo, anular el paso del tiempo, mediante su concepción circular e indefinida, que lleva a un espacio sin tiempo. Es decir, en ambos casos se obtiene un dominio del espacio sobre el tiempo, con lo que se otorga al espacio de su propio discurrir temporal.

De este modo, podemos leer en la novela cómo esta cronología mítica afecta tanto al tiempo histórico, que parece no tener vigencia en el ámbito de la marisma: «un tiempo que ya no poseía (no podía poseer) ni medida ni reclamo ni correspondencia alguna con la diaria tramitación de la historia» (pág. 12). Como al tiempo de la narración, convertido en otro fenómeno de la naturaleza:

> El tránsito del tiempo, medido en aquellas ciénagas por migraciones de aves, bramas de rumiantes o ciclos de lluvias y sequías, se arremolinó en la casa de la partera como el ventarrón en las dunas (pág. 71).

Efectivamente, la variable naturaleza de la marisma es la referencia del paso del tiempo: «en una minúscula fracción de tiempo, en menos de lo que tardó en trasponer las crestas del breñal un escuadrón de garzas» (pág. 29). Es decir, la cronología se halla absolutamente condicionada por el espacio y termina adquiriendo el carácter cíclico del territorio. Así, el tiempo se mide por los periodos estacionales de lluvias y de sequías, por las migraciones o vuelos de aves, por las fases lunares (pág. 30) o por las estrellas (pág. 58). En consecuencia, la vida en Argónida está regida no por el movimiento del reloj sino por los ciclos de la naturaleza. Por ello, se entiende que el regreso del normando a la marisma coincida con «los primeros indicios migratorios de las aves invernizas» (pág. 27).

Además, Caballero Bonald maneja diversas técnicas narrativas que confieren al tiempo un carácter mítico; pero, en este caso, por una deliberada indefinición:

Mediante su presentación inconcreta: se introduce la acción en un tiempo indeterminado que va tomando cuerpo a partir de la narración de un hecho concreto (págs. 277-282).

A través de la incierta subjetividad del narrador en la percepción del tiempo: «Pasó un segundo o un tiempo que no tenía dimensión aparente» (pág. 231).

Con la ruptura de la linealidad cronológica, que produce una lograda confusión temporal, mediante diferentes procedimientos como analepsis (pág. 72), prolepsis (págs. 31-32), elipsis (págs. 179 y págs. 218-219 y 224) y reiteraciones (pág. 163).

Esta quiebra de la línea temporal y su confusa vaguedad inciden en la ya manifestada concepción cíclica del tiempo. En este sentido es primordial el análisis del «Prólogo o Epílogo»: su colocación al inicio de la novela lo convierte en una prolepsis pues se anuncian los principales acontecimientos de la obra; pero, desde el punto de vista temporal, constituye una analepsis, puesto que se recuerdan hechos ya sucedidos. Este juego temporal, que altera su linealidad, provoca que el fluir del tiempo parezca abolido, por indefinido y confuso, con lo que hace que sobresalga, por contraste, el muy precisamente descrito y omnipresente espacio.

Este concepto circular e inconcreto del tiempo, que lo hacen mítico, se funda en una noción espacial con significativas interpretaciones simbólicas. El espacio se ve envuelto en una sensación de atemporalidad, de ser siempre presente. No hay principio ni fin, por lo que adquiere una apariencia de eterno retorno, se vuelve infinito. Por ello, se relaciona con la inmortalidad y el lugar donde rige este concepto temporal se eterniza en su perpetuo renacimiento y se mantiene a salvo de la destrucción. Es evidente la relación entre esta continua actividad transformadora y la cíclica naturaleza de la marisma: «Hediendo y a la vez lozano mundo de alevosas ciénagas neolíticas y parques periódicamente renovados» (pág. 11).

En resumidas cuentas, Caballero Bonald quiere anular el paso del tiempo ajeno al propio de la marisma porque es consciente de que la verdadera destrucción del territorio no vendrá por la acción del tiempo narrativo, sino por el de la historia. Su propósito, al envolver el tiempo de un halo mítico, es convertir en invulnerable ese territorio tan querido dotándolo de una sensación de atemporalidad o acronía, no de tiempo detenido, sino de espacio al margen del tiempo, de espacio que marca su propia cronología: «Era

como si el tiempo se hubiese extraviado por las rinconadas de la marisma sin conseguir llegar a aquel paraje más que en fragmentarios salpicones de irrealidad» (pág. 76).

Sin embargo, y a pesar de que el tiempo histórico parece que no tiene vigencia en ese espacio, la historia se filtra en el relato atentando directamente contra la esencia del territorio. Primero, con las represalias que siguen al final de la Guerra civil española que en el imaginario bonaldiano siempre representa la malignidad humana y de su historia y que provocan el ignominioso asesinato de Clemente Pavón, legítimo habitante del Coto y prototipo de la única forma de compatibilizar la naturaleza física y la humana. Y, después, en nombre de un falso progreso, con las construcciones y actividades humanas «la planificada multiplicación de los arrozales» y «las obras de canalización que acortarán el trecho navegable del río» (pág. 12), que desvirtuarán, no se sabe si ya para siempre, esa tierra virginal y edénica. Así se reconoce en la novela, pues se pronostica que el paso del tiempo acabará «por alterar la geografía y la historia de la marisma argonidense» (pág. 29).

4. Los personajes

El hecho de que el espacio se convierta en el elemento dominante entre los distintos componentes narrativos, no quiere decir que estos no reciban un cuidado tratamiento por parte del autor, como venimos observando en este trabajo. Lo que ocurre es que su elaboración siempre está al servicio del mito que se recrea en la novela y, por tanto, del espacio.

Especialmente reveladora en este sentido es la caracterización de los personajes. En *Ágata* comparece una heterogénea galería de personajes que se muestra, en cambio, unánime en una característica: su relación con el espacio. De esta opinión es J. J. Yborra Aznar [1998: 162-163], pues piensa que la variedad y riqueza de los personajes se ve unificada por un rasgo común «directamente determinado por el ámbito espacial donde se mueven y por el tono del relato, que les otorga una muy decidida lectura mítica como individualidades en conflicto con una naturaleza hostil».

El papel activo que adquiere la naturaleza mitificada en la obra hace que se eleve a protagonista. Así, los personajes principales se configuran como antagonistas y también como reflejo , en esa difícil relación entre seres humanos y medio ambiente. Es decir, los personajes se convierten en símbolos dentro del contexto global de la novela, de la venganza telúrica.

Sin menoscabo de que algunos personajes adquieran una compleja personalidad sobre todo, el trío sobre el que gira el mayor peso de la acción narrativa: Manuela, Pedro Lambert II y el normando, especialmente la primera , los personajes cumplen una concreta función en el entramado narrativo: simbolizar el fatalismo que persigue a todo aquel que viola las leyes naturales del territorio y que le conducirá inevitablemente al fracaso y a la aniquilación. Porque, como se dice en la novela, «todos los muertos de esta asquerosa tierra lo perseguirán y atormentarán hasta que él también prefiera morirse» (pág. 245).

Los personajes se encuentran absolutamente atados a un espacio mítico, dotado de voluntad propia, que, en palabras de S. Rivera [1994: 42], les «impone su ritmo [...], convierte sus actos en réplica de los suyos, y los conforma con su propia substancia». Son numerosos los ejemplos que podemos encontrar a lo largo de la novela. No obstante, las relaciones entre espacio y personajes se podrían encuadrar, fundamentalmente, en dos tipos: de identificación o de antagonismo.

El proceso de identificación de los personajes con la naturaleza se puede observar en varios rasgos característicos de los mismos. Hay que destacar el primitivismo y la animalización, que son reflejos evidentes del espacio donde viven. Así, vemos cómo el normando utiliza «la inhumana desmesura de su olfato cervuno» (pág. 23) y corre «igual que un jabalí» (pág. 76); su aspecto es de una «connatural podredumbre» (pág. 25); a pesar del tiempo que lleva en la zona, es incapaz de comunicarse «Ni entendió lo que hablaban ni pudo explicar» (pág. 23) ; cuando se lesiona en el brazo actúa como un «animal herido» (pág. 57); y al enfermar padece «unas calenturas eruptivas del mismo rango que la triquinosis del jabalí» que lo llevan a dar «la impresión de haber perdido sus postreros recursos humanos, emitiendo de continuo un quejido ronco y sin posible localización» (pág. 85).

Muy significativo de este proceso de transformación animal es el apodo con el que lo llaman: «el Hurón» (pág. 74); de hecho, en la novela ya se le había identificado con este animal en el decisivo momento de encontrar el tesoro: por «un angosto túnel [...] se arrastró igual que un hurón [...] y se puso a escarbar frenéticamente» (pág. 30).

En cuanto a Manuela, su identificación con el lince o gato cerval, animal representativo de estas tierras, es puesta de manifiesto mediante la igualdad de los ojos verdirrojizos de ambos: «El jaspeado cristal de su mirada» (pág.189). Por otra parte, su primitivismo se desata en la violenta muerte que da a un cachorro de lince (págs. 144-145).

E, incluso, Pedro Lambert está marcado por una naturaleza primitiva que no termina de desaparecer ni con la prosperidad socioeconómica. La animalización del personaje es resaltada en la obra desde que en su infancia, «sus nocturnos gritos, copiados del ulular de las jaurías, catapultaban por los esteros el clamor de un lenguaje no del todo distinto en sus dos trayectorias humana y animal» (pág. 34) y mantendrá siempre «un nexo umbilical con la ciénaga» (pág. 72), «su innato engranaje con la marisma» (pág. 125). Además, sus «ojos verdirrojizos copiados del ágata de los de la madre» (pág. 31) son iguales que los del lince.

También se puede observar que en ocasiones los personajes aparecen moldeados con elementos de la naturaleza. Así, el cuerpo del normando está cubierto de musgo y plumas (pág. 74), y sus ropas tienen el color del limo (pág. 76). La «terrosa mascarilla del rostro» de Manuela parece «una infecta capa de arcilla» (págs. 280 y 276); y su belleza y agresividad reflejan las de la naturaleza (pág. 27). De Pedro se dice que su «más pujante dominación biológica procedía de la misma inmunda cloaca de la marisma» (pág. 33). En otros casos, los personajes actúan siguiendo los dictados de la naturaleza, como el desplazamiento anual de las aves: «con los primeros indicios migratorios de las aves invernizas, volvió el normando a sus cotas marismeñas» (pág. 27).

Asimismo, los espejismos podrían considerarse como situaciones de identificación telúrica, pues son efectos naturales que se vuelven rasgos patológicos de los personajes, convertidos en alucinaciones (págs. 93 ó 126-7), y las metamorfosis o mutaciones

sufridas por algunos personajes, que se asemejan a los fenómenos cíclicos propios de la naturaleza (págs. 276-277).

En cuanto a la condición de antagonistas, los personajes se configuran como enemigos del territorio debido al cúmulo de ofensas que realizan contra su integridad. Se puede considerar que son de dos tipos: de inadaptación al terreno (como los cultivos y las construcciones ajenos a las costumbres de la zona) y de saqueo (el descubrimiento y la venta del tesoro). Así, en la novela se lee lo siguiente: «No sembraron cereales ni legumbres ni plantas solanáceas [...], sino momificadas simientes de hierbas salutíferas que habían traído con ellos [...] contraviniendo por vez primera el código» de la marisma (pág. 20). Y también al levantar la primera vivienda no construyen «una hornachuela de arcilla y brezo, sino una habitación de mampostería, techada de un llovedizo de tejas y solada con ladrillos costaneros»

Una muy significativa afrenta al territorio, que se puede considerar colectiva, es la simbólica muerte de Clemente Pavón, legítimo poblador marismeño, a manos de pistoleros vencedores en la Guerra civil. El violento e indigno asesinato de Clemente advierte de las escasas posibilidades de aunar los ecosistemas del Coto con las actividades humanas que sean ajenas a sus ancestrales costumbres, relacionadas con la cacería, la pesca y las actividades agropecuarias.

Estas relaciones de identificación e incompatibilidad de los personajes con el entorno natural se pueden vincular con el proceso de regeneración natural: la naturaleza los reintegra en su seno, vengándose de ellos a la vez que los utiliza como abono fértil. Además, el fracaso y aniquilación de los personajes por la venganza de la naturaleza hay que interpretarlos como otra muestra del fatalismo, que se convierte en una constante más de los inevitables fenómenos cíclicos de la naturaleza. Así, se deben entender las muertes de Manuela y del normando (págs. 88 y 277) y, sobre todo, la destrucción del emporio levantado por Pedro Lambert con la liquidación fraudulenta del tesoro (págs. 260 y 283), evidentes muestras de regresión telúrica. La naturaleza es parte activa en la destrucción, su venganza es sinónimo de regeneración: obtiene vida de la muerte y elimina lo impuro. Su voluntad devoradora es un símbolo de inmortalidad.

En definitiva, la naturaleza termina imponiendo fatalmente su voluntad sobre los personajes de la novela. Sin embargo, también se intuye que los seres humanos serán los que más gravemente van a atentar contra el destino del territorio. Como se anuncia en el relato, sus actividades «las obras de canalización de la marisma y el nuevo trazado de los arrozales» (pág. 282) provocarán «el cimiento definitivo de una nueva configuración histórica y geográfica de la marisma argonidense» (pág. 129).

Se resquebraja así la seguridad que ofrecía el mito de la madre tierra: el triunfo telúrico se presenta más como la formulación de un deseo por parte de Caballero Bonald, que la constatación de una realidad probable. Desgraciadamente, los contaminados lodos de las minas de Aznalcóllar vienen a sembrar una inquietante duda sobre el futuro de Doñana.

A modo de conclusión, se puede afirmar que existe una sólida coherencia tanto en la teoría literaria de Caballero Bonald, como en su mundo narrativo. Es decir, se ha comprobado que las estrategias literarias utilizadas por el autor han convertido unas previas intenciones artísticas en una obra estéticamente válida. También, se ha podido verificar que en la novela se desarrolla una variante del realismo, que recoge tanto lo material como lo simbólico presente en la realidad, tan característico de su narrativa. Además, se ha analizado la capacidad del autor de incorporar a su proyecto narrativo adaptándolas con personalidad las últimas tendencias que han renovado la novela contemporánea.

Todo esto ha conseguido que *Ágata ojo de gato* sea una apuesta narrativa y un logro artístico de gran envergadura, por lo que se ha convertido en un hito no sólo en la trayectoria de su autor, sino en la evolución de la narrativa actual en lengua española. No obstante, y sin menoscabo de lo anterior, la mayor virtud que debe poseer una obra literaria es que provoque en el lector un goce estético mediante un lenguaje que sostenga un estilo narrativo profundamente poético. Por ello, puede declarar Antonio Soler [2001: 6] en el prólogo a una reciente edición de la novela:

> Un escritor es un lenguaje, ése es su verdadero mapa, su verdadero territorio, y muy pocos escritores españoles han sido dueños en el pasado siglo de un lenguaje de tan alto nivel, de tan

alta elaboración y rigor, de tanta riqueza como José Manuel Caballero Bonald.

Bibliografía

Bobes Naves, M. C.: *Teoría general de la novela: semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos, 1985.

Caballero Bonald, J. M.: «Novela y realidad (una introspección)», en *Actas*, «Autores andaluces: del realismo social a las últimas tendencias narrativas», XV Curso de Verano, San Roque, Universidad de Cádiz, 1994, págs. 79-87.

Caballero Bonald, J. M.: *Tiempo de guerras perdidas*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Caballero Bonald, J. M.: «El paisaje sanluqueño y mi obra», en *Memorial de encuentros*, núm. 1, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), I.E.S. Francisco Pacheco, 1998.

Caballero Bonald, J. M.: «Autobiografía», en *Actas del III Simposio sobre Literatura Culta y Popular en Andalucía*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación Provincial de Almería y Asociación de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija», 1998, págs. 19-29.

Caballero Bonald, J. M.: «El paisaje como argumento de la memoria», en C. Fernández y M. A. Hermosilla (eds.): *Autobiografía en España: un balance*, Madrid, Visor, 2004, págs. 45-52.

Cirlot, J. E.: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.

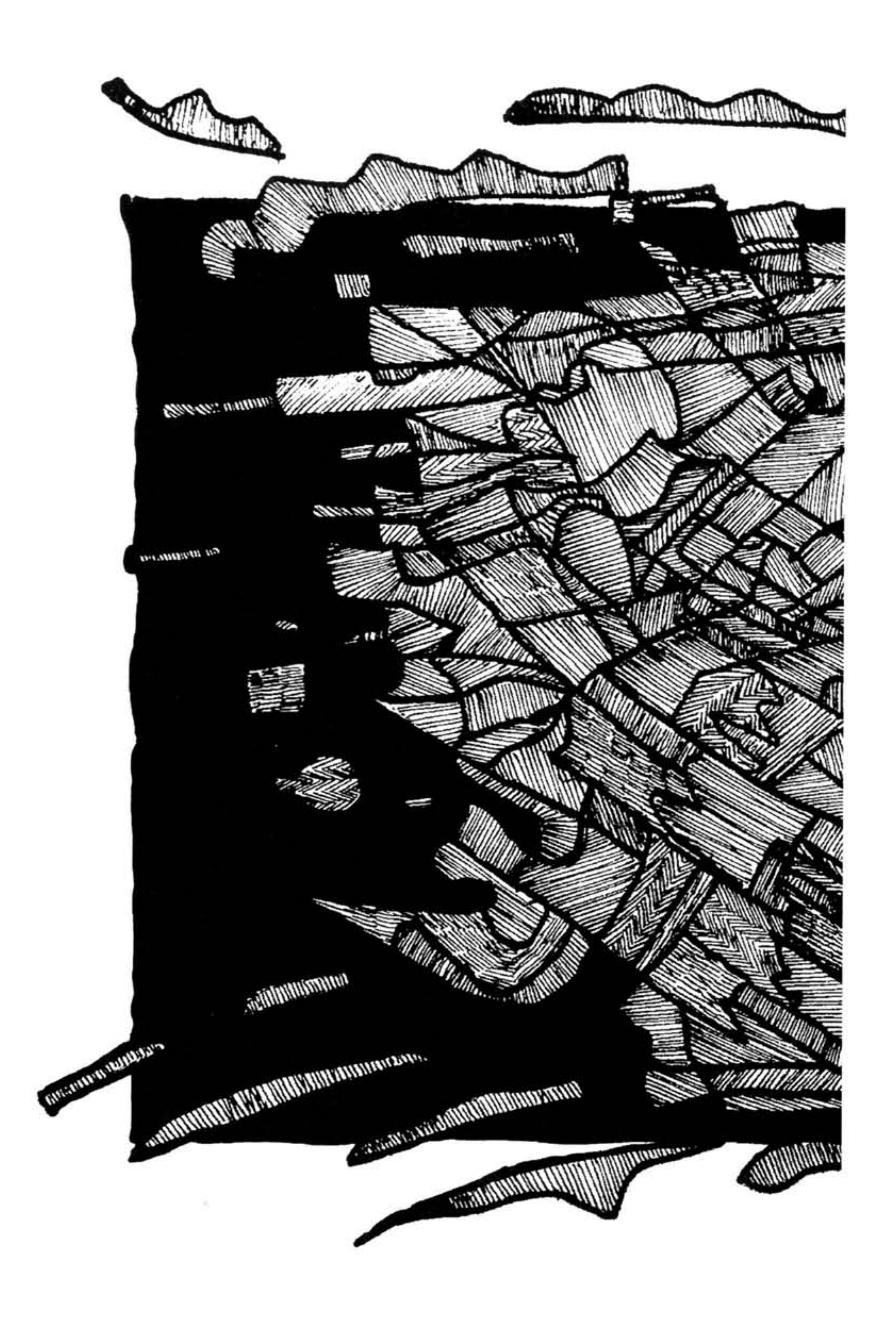
Fernández Durán, J. A.: *Doñana*, Madrid, América Ibérica, 1997.

García Gual, C.: *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997.

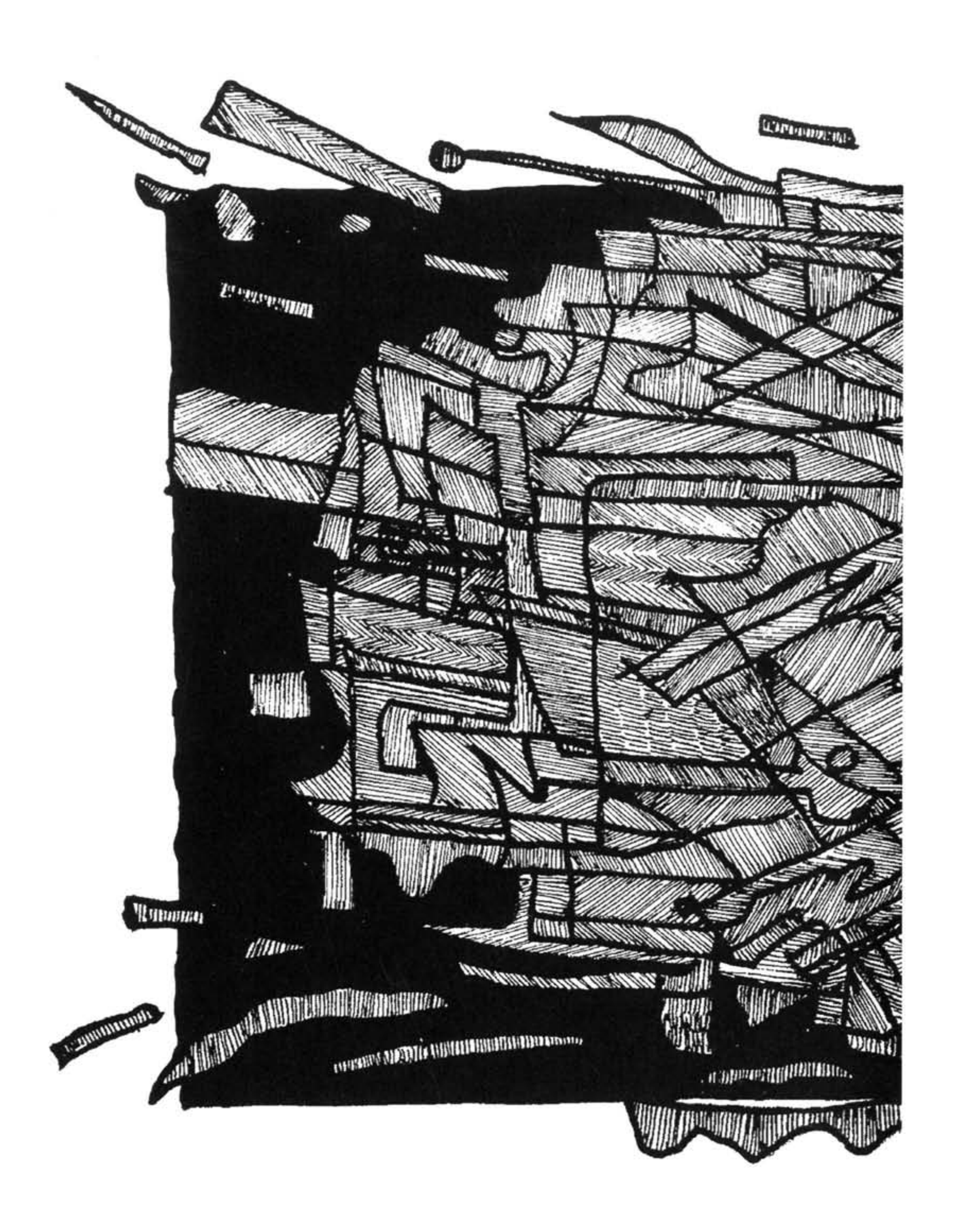
García Morilla, F.: «La enfermedad como génesis creadora: *Campo de Agramante* de José Manuel Caballero Bonald», *Medicina y Literatura III*, Actas del III Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura, Sevilla, Padilla Libros Editores y Libreros, 2003, págs. 191-205.

García Morilla, F.: «Literatura y catarsis: la narrativa de José Manuel Caballero Bonald», *Medicina y Literatura IV, Actas del IV Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*, Sevilla, Padilla Libros Editores y Libreros, 2004, Pags. 205-219.

García Morilla, F.: «Caballero Bonald, un narrador cervantino», *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, págs. 535-548.
Garrido Domínguez, A.: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.
Gullón, R.: *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
Molina, C. A.: «Encuentro con Caballero Bonald», *Camp de l'arpa*, núms. 103-104, 1982, págs. 48-9.
Provencio, P.: *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1996.
Rivera, S.: «Introducción», en J. M. Caballero Bonald, *Ágata ojo de gato*, ed. Susana Rivera, Madrid, Cátedra, 1994, págs. 9-93.
Soler, A.: «Prólogo», en J. M. Caballero Bonald: *Ágata ojo de gato*, Barcelona, Bibliotex, 2001, págs. 5-6.
Yborra Aznar, J. J.: *El universo narrativo de Caballero Bonald*, Cádiz, Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 1998




Biblioteca



Martín Santos encuentra un biógrafo de confianza

Santos Sanz Villanueva

El excelente contenido de la biografía de Luis Martín-Santos que ha escrito el profesor José Lázaro hace pensar en la razón del Arcipreste de Hita al asegurar que debajo de una mala capa puede esconderse un buen bebedor. La capa, o sea, la forma de *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, solo merece serios reparos y por ello traigo el asunto a primer plano: para aviso de un lector poco paciente que decida cortar enseguida la lectura y se pierda el fruto de un trabajo serio y documentado pero de planteamiento del todo desafortunado. Se entiende por qué adopta Lázaro el peculiar sistema de componer su libro que ahora diré, pero su fruto resulta muy negativo. Quiere Lázaro solventar el tono de sabelotodo habitual en los escritos del género biográfico, según el cual el biógrafo impone su visión cerrada del biografiado, y con tal fin sustituye semejante dictadura por un enfoque perspectivista. En toda vida hay luces, sombras y datos contradictorios, y Lázaro quiere rescatar una pluralidad de miradas sobre un ser humano complejo para ofrecer el perfil cabal del escritor, médico y político donostiarra. Se trata de sustituir el sentido cerrado sobre el personaje por un enfoque poliédrico.

José Lázaro: *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, Barcelona, Tusquets, 2009.

Con este propósito, José Lázaro abre el libro con las «dramatis personae» cuyas declaraciones ponen en el escenario del teatro del mundo al personaje. Así se abre la representación del drama que encarnó en su breve existencia Martín-Santos. Las distintas secuencias o jornadas van encadenando esas opiniones, a veces coincidentes, a veces discrepantes, bajo la atenta mirada del director de escena, el propio Lázaro. Bastantes de los informantes se identifican por un rasgo principal: el cineasta, el compañero de trabajo o de accidente, el neurólogo, el oftalmólogo, el juez de Tolosa, el crítico, la doctoranda... Otros se presentan con su nombre propio: la actriz Terele Pávez o el político Enrique Múgica, entre bastantes más. Y uno, la verdad, se ve obligado a un esfuerzo superfluo y se vuelve loco para saber quién dice qué, para ponerle nombre al informante. El autor, que también participa en la función, se refiere a sí mismo con una fórmula que parece un chiste o una broma: se autodenomina con un sustantivo verdaderamente peregrino, «el inquiridor». En fin, un experimento de esos que, como decía Eugenio D´Ors, deben dejarse para la gaseosa. La mayor parte del libro responde a este peculiar puzzle formado por la alternancia del coro de voces, mientras que la parte última tiene una voz dominante, la de «la confidente», María Josefa Rezola, prometida en matrimonio con el escritor poco antes de la muerte de éste.

Salvado el escollo, José Lázaro ha hecho una de esas biografías necesarias porque aborda una personalidad importante de la vida española mal o insuficientemente conocida en su dimensión vital. Un conocimiento muy necesario, además, cuando, en lo relativo al escritor, su obra de consecuencias revolucionarias para nuestras letras está repleta de claves autobiográficas que Lázaro completa, en lo ya sabido, con ilustrativos detalles. En el futuro, los estudios de *Tiempo de silencio* (y de la inacabada *Tiempo de destrucción*) habrán de acudir a datos de este trabajo para su mejor explicación. La biografía será necesaria también para despejar incógnitas y lagunas. Arranca con una reconstrucción del viaje en el que Martín-Santos perdió la vida en 1964 y no deja espacio a las dudas que el suceso despertó: ni fue una conspiración política contra un militante antifranquista, ni un suicidio. Poca credibilidad tenían estas conjeturas, sobre todo aquélla, pero Lázaro acredita con sobradas garantías que se trató de un accidente.

Las tres principales vertientes de Luis Martín-Santos merecen la minuciosa atención de su biógrafo: el profesional de la psiquiatría, el político y el escritor. La reconstrucción de esas complementarias dimensiones no se atiene al orden cronológico sino que se organiza en torno a núcleos temáticos: al accidente siguen el hombre, el psiquiatra, el socialista, el escritor y la familia. Cierra, a modo de recapitulación, y con el mismo orden temático, la muy notable confesión de la amiga y «confidente».

Hay que agradecerle a Lázaro que no caiga en el común vicio hagiográfico de los biógrafos. Quienes somos ajenos a la disciplina médica de Martín-Santos no estábamos en condiciones de valorar su mérito intrínseco en ella, y los trabajos, no escasos, existentes producen la impresión de una sobrevaloración de su profesión psiquiátrica. Me resulta convincente lo que ahora se desprende respecto de este aspecto del personaje. Entiendo que no llegó muy lejos, ni tuvo en esta labor gran originalidad; fue un profesional atento y lo que podría haber dado de sí quedó para siempre en la incógnita de un futuro cercenado por la muerte prematura. Sí quedan patentes una curiosidad grande, una formación amplia, una permanente inquietud intelectual, inusual en su momento, una decidida voluntad de someter la realidad a un trabajo especulativo serio. Todo ello es el humus para percibir la solidez de su aventura literaria, al fin y al cabo lo importante en Martín-Santos, pues por ello tiene ya un lugar sólido en la historia de las letras españolas, quizás uno de los menos discutibles con horizonte de futuro.

No sólo es ilustrativa la biografía por aportar datos novedosos o puntualizaciones a lo ya sabido sino también de nuevo convincente es la disección de la vertiente política de Martín-Santos. Recrea Lázaro el contexto de una familia del franquismo duro sin paños calientes y traza el retrato de una persona con convicciones y coraje, sin mitificarla. Hay algo muy interesante: Lázaro acompaña la información de la militancia en el Partido Socialista del escritor de comportamientos un tanto excéntricos, en una atinada mezcla de rasgos temperamentales y de firmeza ideológica. Existe al respecto un valioso testimonio que Lázaro no utiliza y que corrobora esta singularidad del personaje. Se trata del episodio referido por un socialista histórico asturiano, Pepe Llagos, que

compartió cárcel en Carabanchel con el escritor y que recoge de primera mano José Ignacio Gracia Noriega en sus memorias de su clandestinidad política a finales del franquismo, *Vísperas del nuevo tiempo*. Merece la pena copiarlo:

> Y pidiendo [Pepe Llagos] disculpas por la interrupción, contó que le había conocido [a Martín-Santos] en la cárcel, donde, en cierta ocasión, tuvo un gesto gallardo. En la galería de presos políticos estaba encerrado también un cura condenado por un feo delito sexual.
>
> Para entrar en el comedor, los presos tenían que cubrirse, y cierta vez el cura se colocó detrás de Martín Santos y le puso la mano sobre el hombro. El novelista se volvió como si le hubiera tocado con fuego.
>
> —¡A mí no me pone la mano encima ningún cura maricón! —gritó
>
> Intervinieron los guardianes y a Martín Santos le llevaron a celdas, que es el peor castigo que se puede recibir en la cárcel [...], pero se despachó a gusto con el cura, y aquella salida fue muy celebrada por los compañeros

De los testimonios aducidos por Lázaro y de la impresión del propio «inquiridor» se desprende que resulta más que dudoso que Martín-Santos hubiera alcanzado protagonismo en la futura construcción de la España democrática porque sus inclinaciones no se decantaban con claridad hacia la política. Es difícil ver al militante antifranquista como el Felipe González que el azar desbarató, según se ha idealizado su hipotético papel alguna vez. Le tiraba más la literatura y aquí sí que la muerte prematura segó una carrera de espectacular porvenir casi seguro.

No escapa a la atención de José Lázaro, por supuesto, la tercera y más relevante dimensión de Martín-Santos, la literaria. Pero en ésta su contribución es menos notoria. Se limita a precisiones sobre los originales inéditos y sobre manuscritos de azarosa y polémica existencia, además de aportar algunos interesantes documentos epistolares. Pero, en general, se reduce a enhebrar opiniones con un criterio un tanto de aficionado. En este flanco el libro

desmerece bastante. Maneja una información insuficiente —se ve con claridad en la, por otra parte, amplia bibliografía final— y no conoce bien el contexto histórico, al que se refiere de oídas, y no sin cierta frivolidad. Así, el «inquiridor» no se corta un pelo en adherirse a la idea de que *Tiempo de silencio* se ha convertido en un clásico añadiendo por su cuenta que «incluso en algo más que una obra maestra». Y ello por un juicio histórico temerario. Reproduzco la joya:

> Si se compara [*Tiempo de silencio*] con ilustres antigüedades como *La colmena* o *El Jarama*, puede decirse que supuso la verdadera entrada de la literatura española en el siglo XX: Martín-Santos la hizo pasar (con décadas de retraso) de la narrativa de Galdós y Baroja a la de Joyce y Faulkner. Lo curioso es que fue capaz de hacerlo aplicando la técnica de Joyce, de Faulkner y de la mejor literatura de su época a los viejos ambientes que habían descrito Galdós y Baroja; la nueva forma de narrarlos era lo importante.

Si sorprende lo de «ilustres antigüedades» referido a esos libros, no menos llama la atención que aduzca como fuente de autoridad lo siguiente:

> Tiene mucha razón Juan Goytisolo cuando insiste en que «toda obra literaria obedece en principio a dos coordenadas: la de la realidad histórico-social en que surge y la de las leyes evolutivas de su propio género»

Con los reparos señalados, *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos* viene a colmar una laguna en el conocimiento del personaje, bien y ampliamente asediado ya en esa vertiente más notable de su actividad, la de escritor, pero falto de un trabajo biográfico sólido y detallado como éste. En parte para la historia política de la postguerra y en gran medida para el conocimiento a fondo del escritor que aportó a nuestra historia uno de los títulos canónicos del pasado siglo, el libro de José Lázaro constituye desde ahora una referencia imprescindible. Luis Martín-Santos ha encontrado el cronista puntual, fervoroso sin idolatrías, que mecería y necesitaba ©

En el centro de un sueño

Iván Cabrera Cartaya

Las dos partes de los *Nuevos poemas* (Neue Gedichte) de Rainer Maria Rilke comienzan con una invocación al dios Apolo, el dios en la religión griega de las artes y la música. Ambos libros se abren con una mirada que es contemplada a su vez: el dios y el poeta tratan de comprenderse y quizás de aprender o de sacar una lección; es justamente entonces cuando Rilke escribe ese célebre final para el segundo de los poemas y se dice: «Debes cambiar tu vida». Ahora imaginemos a otro poeta que realiza un viaje. Pensemos en un poeta especialmente capacitado, desde muy joven, para preguntarse por la luz, por las formas de la claridad y para escuchar las palabras acuciantes de la tierra. Este poeta viaja, una vez más, a Grecia, poseído, no ya por una «afición», sino por una aspiración o una vocación helénica, una aspiración a la «grecidad». Quizás esta aspiración estaba ya en el primer poema que publicó, *Día de aire* (1970), en el que un muchacho sale durante todo un día, mira y dice lo que percibe: el espacio físico, la naturaleza de una isla que es, al mismo tiempo, un mundo y un fragmento del mundo.

En el centro de un círculo de islas[1], último libro de poemas de Andrés Sánchez Robayna, con bellos dibujos de Broto, ¿qué

[1] Andrés Sánchez Robayna: *En el centro de un círculo de islas*, dibujos de José Manuel Broto. Taro de Tahíche (Lanzarote)-Madrid, Fundación César Manrique, 2007.

podría ser sino la hermosa continuidad de un ya largo y denso itinerario por infinitas islas, desde Canarias a las Cícladas? ¿Qué significa Grecia? Al poeta le pediríamos con fervor: díganos qué es Grecia. El gran Haroldo de Campos la vislumbró en un poema bellísimo, «Grecia en Canarias», y la sintió entre nosotros «como un ojo vigilante», «aquí / en el mar canario». Diría que Sánchez Robayna también, y es por eso por lo que escribe en el poema que da nombre al libro: «hace mucho que viajamos / hacia ti». Sí, hace mucho que crecemos en el deseo de comprender Grecia, tal vez, a través del amor a su luz, a su claridad. «Y la barca avanzaba», dice el poeta, quizás aquella «barca de fuego», aquella barca que sostenía la memoria en sus llamas como en el Barroco en otro libro del autor, *Palmas sobre la losa fría* (1989): «Y nuevamente vas, el mar en calma, / en la barca de fuego».

En un magnífico ensayo de hace ya doce años, el también poeta y crítico Alejandro Krawietz proponía para las islas atlánticas un proyecto admirable: convertirlas en «islas ultragriegas», en islas «a la vanguardia de lo griego». A partir de unas palabras de André Gide, Luis Cernuda se lamentaba de que Helena nunca había arribado a nuestra orilla, de que, desgraciadamente, los poetas españoles nunca han tenido una relación directa con Grecia. Quién no recuerda aquel conocido soneto de don Luis de Góngora en el que ataca a Quevedo: «Con cuidado especial vuestros antojos / dicen que quieren traducir al griego, / no habiéndolo mirado vuestros ojos». Aún no habíamos visto Grecia en un sentido espiritual, y muy tarde hemos empezado a mirarla. Sánchez Robayna trata quizás de subsanar esa deuda, esa deuda de amor, ese gran vacío en nuestra tradición literaria en este y en otros libros suyos como *Sobre una confidencia del mar griego* (precedido de *Correspondencias*). Como Rilke y como alguno de los grandes poetas del Romanticismo europeo, pienso en Lord Byron y en Hölderlin, Grecia y su cultura, su luz, son, para nuestro autor, una aspiración vital y un designio del espíritu. Sí, debemos ir a Grecia, debemos ver más allá de sus templos en ruinas, sus pilastras, sus mármoles, sus olivos, lo que aún como el dios esa tierra tiene que decirnos y entregarnos, la parte de nuestro rostro que todavía no conocemos: «las gotas multiplican los reflejos dispersos / sobre los rostros húmedos, / la barca avanza, avanzan / los rostros».

Andrés Sánchez Robayna leyó a Yorgos Seferis muy pronto, en la adolescencia, y ha escrito sobre el autor de *Tres poemas secretos*. Ahora me viene a la memoria un verso del poeta griego: «Donde quiera que viaje, la Hélade me hiere». Herida y sanación, fin y epifanía, lugar de nacimiento y muerte, tierra del origen. ¿Qué es la poesía más que una aproximación, una búsqueda de ese Centro germinal donde todo se unifica e integra? Todos nuestros pasos anteriores, tal vez, no han sido más que un proemio, un aprendizaje, una iniciación a este gran encuentro con «las madres de los héroes» de las que nos habló Hölderlin. Todas están vivas aún. Soñamos poseídos por islas que, a su vez, nos sueñan, como Delos sueña al dios y al poeta que se acerca a la isla. De todo ello, pero también de la angustia del tiempo y de «la noche de hielo / que nos espera», nos hablan estos hermosos versos:

Te hemos visto, tierra, como en un sueño
más vivo aún que el sueño, más real,
entre los bordes de una isla, el fin
de lo que yace en ti, de todo lo que en ti
        brota y se extingue,
eres la tierra toda, isla que nos contienes,
isla a la que avanzamos y que vemos venir
        a nuestro encuentro
en el centro de un círculo de islas.

El poeta se pregunta por el destino, por el viaje inmóvil de esta tierra: ¿hacia dónde avanza? Si es cierto que también la tierra se encamina hacia nosotros, ojalá nos lleve ella, en el esplendor de su sueño, a un regreso inacabable, a un eterno comienzo del que nunca podríamos ni querríamos salir: la prístina inocencia, la infinita posibilidad de ser iluminados por una terrible belleza. La belleza que nos sana y como escribe el poeta nos atormenta

Julián Ríos y el placer de la relectura

Norma Sturniolo

Quijote e hijos es un libro que reúne varios ensayos en los que, a través del hilo conductor de la filiación cervantina que se observa en obras fundamentales de la literatura, se nos hace partícipes del entusiasmo creador en la doble vertiente de la escritura y la lectura. Hay una referencia constante a la lectura activa, creadora, que necesita tiempo para convertirse en tal, y se insiste en la idea de la relectura como actividad imprescindible para la comprensión de la obra literaria. En alguna ocasión, el autor acude a la imagen del rumiante. Rumiar lo leído para que la obra vaya, gradualmente, revelando su sentido lo cual es innecesario para los sucedáneos literarios, muchos de los cuales, como recuerda Julián Ríos, figuran en la lista de los *best seller*. El autor cita a Nabokov para hablarnos de su creencia de que literatura es lo que se relee.

En las páginas de *Quijote e hijos* se nos muestra el apasionante ejercicio de la lectura que busca los múltiples significados y las múltiples conexiones que se establecen en el texto. El texto se nos muestra como una tela, un tejido en el que el lector va siguiendo los diversos hilos que lo componen y realiza una lectura donde no tiene cabida la clausura, sino que lleva a una pluralidad irreductible. Queda demostrado que en literatura nada se empieza ni nada se acaba sino que todo se continúa. De ahí la necesidad de ser lectores «conectores». El texto literario contiene la memoria

---

Julián Ríos: *Quijote e hijos*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009.

de otros textos que el lector va descubriendo con una lectura que rumia lo leído.

La erudición desplegada por Julián Ríos no produce distanciamiento por muchas razones. Porque mezcla interpretación, datos objetivos, imaginación y además, se acerca al lector con manifestaciones de confidencialidad y ejercitando un saludable espíritu lúdico. Intercala anécdotas personales como encuentros con otros lectores fervorosos con los que comparte reflexiones, nos habla del hallazgo de una edición príncipe, de la compra de una edición propia de bibliófilo a precio accesible, de cosas que siempre giran en torno a la literatura, de lugares como un salón del libro, evoca sitios donde leyó por primera vez una obra, o la fecha y el lugar donde compró un libro muy querido. Y en reiteradas ocasiones juega con el lenguaje, a veces ya el título de un capítulo encierra un juego.

En una nota preliminar, Julián Ríos explica: *«En el bosque de la literatura hay muy diversos árboles genealógicos. Uno de los más antiguos y frondosos es el de Cervantes con sus múltiples vástagos Quijotes e hijos de diferentes nacionalidades. En los ocho capítulos de este libro (escritos a distintos intervalos en este nuevo siglo con el designio de unirlos al fin con el mismo hilo conductor) se delinea la filiación cervantina de algunos autores mayores de la modernidad cuya obra me es familiar desde hace mucho y sin embargo nunca deja de sorprenderme a cada encuentro».*

Precisamente eso es lo que contagia al lector: su sorpresa, el sentimiento de que con cada nueva lectura descubrimos nuevos secretos.

Al final del libro se nos da lo que el autor llama una noticia bibliográfica en la que se indica la fecha y el lugar donde se publicaron los ocho capítulos que aparecen en *Quijote e hijos.*

Red de conexiones

El primer ensayo se inicia con el viaje en barco que realizó Thomas Mann con su mujer un 19 de mayo de 1934, viaje que lo conduciría a Nueva York. El escritor llevó consigo *El Quijote* para leerlo en la travesía. Ríos establece conexiones que dan muestra de

sus vastos conocimientos y de su amor incondicional a la literatura. Recuerda un libro de Jakob Wasserman, un amigo de Mann, titulado *Cristóbal Colón: el Quijote del Océano.* Evoca apreciaciones sobre la gran obra cervantina y la propia obra de Mann en la que, siendo universales, también se los ve como manifestaciones nacionales. Relaciona el exilio de Mann con el exilio del Quijote, al que llama epítome de todos los exilios. El viaje de Mann, que hará su última escala en Southampton, le da motivos para recordar que fue Inglaterra el país donde se publicó la primera traducción del *Quijote* hecha por Thomas Shelton, que seguramente conocieron Shakespeare y John Fletcher y por tanto fue el origen de una pieza teatral que se ha perdido y cuyo título es *Cardenio*. Inglaterra será el país que tendrá una gran descendencia cervantina, entre otros Fielding, Sterne, Smollett. El autor va siguiendo hilos relacionados con la tradición cervantina, y nos lleva por un atractivo y motivador viaje alrededor de libros de ficción y de ensayo. Entre las múltiples conexiones reflexivas que estable hay referencias a la traducción. Este es un tema que evidentemente interesa al autor y que retoma en otros ensayos. En el primer acercamiento al mismo, recuerda la imagen puesta en boca del Quijote, en la se asegura que las traducciones son «como los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, están llenas de hilos que las oscurecen y que no se ven con la lisura y tez del envés». A partir de ahí se evoca el juego cervantino de fingir que la obra es una traducción, lo que evidentemente lleva a la idea de la literatura como un continuo. En el cuarto capítulo abundará sobre el tema de la traducción recordando el trabajo de su amigo Claude Riehl y su ingente labor como traductor de Arno Schmidt, autor cuya experimentación lingüística a la manera de un Joyce, Musil, Broch, convierte su obra en un difícil y laborioso desafío para cualquier traductor. Julián Ríos recuerda que el *Quijote* fue uno de los cinco libros fetiches de Schmidt y que su amigo, el traductor Riehl, le había enviado una lista de citas y alusiones cervantinas encontradas en la obra de Schmidt.

En esta gran familia de libros herederos del Quijote, encontramos aspectos propios de la obra cervantina tales como el humor, un humor mezclado con lo trágico, la parodia, el juego permanente de la imaginación y los juegos lingüísticos.

El libro de Julián Ríos también es idóneo para la relectura. Son tantas las asociaciones, las reflexiones que es de gran utilidad volver sobre las mismas páginas. Dedica dos capítulos a James Joyce y la rememoración del *Ulises*, excelente ejemplo mítico paródico, le sirve para hacer una incursión en la gran novela joyceana que es una gozosa revisitación de la obra del escritor irlandés, amante como Cervantes del multiperspectivismo. *Ulises* como el *Quijote* cuenta una historia ordinaria de un modo extraordinario y Ríos nos recuerda que Cervantes anuncia por boca del perro Cipión que el estilo puede hacer interesante el suceso más ordinario. Quien esto escribe tuvo la suerte de asistir a las clases de Mirta Arlt, la hija de Roberto Arlt, sobre el *Ulises* de Joyce usando la edición de José Salas Subirat que el autor destaca por su fidelidad rítmica. No podía faltar el recuerdo de *Rayuela* –uno de los libros amados por Julián Ríos– donde el espíritu lúdico campea a sus anchas, ni tampoco la obra del brasileño Joaquim María Machado de Assis, continuador de Sterne, que como bien subraya Julián Ríos, a su vez venía de Cervantes y de Rabelais. Los dos últimos capítulos están dedicados a Vladimir Nabokov y su *Lolita* y *Pálido Fuego*. También se cita el curso sobre el *Quijote* que dio Nabokov en la primavera de 1952 en Harvard. Más tarde, Kinbote, el loco comentarista que protagoniza *Pálido Fuego* sería un claro heredero del *Quijote*.

Como remate, Julián Ríos sigue su juego con un epílogo o apólogo, (ya en esa dubitación del título encontramos la incertidumbre cervantina) donde se deshace cualquier posibilidad de dogmatismo.

Quijote e hijos constituye una verdadera fiesta de la lectura. Después de haberlo leído nos queda resonando el sabio leitmotiv, que a Julián Ríos le gusta recordar y que aparece en *Howard End*, de E. M.Forster: *¡Solo conecte!* ©

La vida en un cementerio

Rafael Espejo

1. Escritor de Fondo

Para quienes ya éramos lectores de la poesía y los relatos del escultor mexicano Fabio Morábito (Alejandría, 1955), su debut en la novela nos sorprende y no. Nos sorprende porque su voz –firme, sobria y reflexiva por igual en ambas disciplinas– ha alcanzado tales proporciones que imaginarla en otra horma nos hubiese resultado, a priori, poco natural; no nos sorprende porque para un escritor de vicio y oficio la tentativa al gran género es sólo cuestión de tiempo. No quiere eso decir que haya metamorfoseado, antes al contrario: él mismo reconoce que *Emilio, los chistes y la muerte* ha sido un coqueteo involuntario, casi un accidente –cuando comenzó a escribirlo pensaba en un cuento infantil. Pero que sea un despiste, un antojo o el primer paso de un camino tampoco importa demasiado ahora. Porque lo cierto es que estamos ante un autor a prueba de géneros, un escritor que maneja envidiablemente todas las herramientas del idioma (mérito doble en su caso si consideramos que el español es la tercera lengua que aprendió: tomó conciencia en árabe y se educó en italiano). En otras palabras: el Morábito poeta no difiere apenas del Morábito narrador, de modo que en estas páginas encontramos un mismo tono emocionadamente contenido, conciliador entre lo lírico y lo episódico. Íntimo pero racional, ágil pero didáctico, seductor pero elocuente, solemne pero irónico:

Fabio Morábito: *Emilio, los chistes y la muerte*, Anagrama, 2009.

> «¿Entonces era verdad, como le habían dicho, que la muerte compone todas las costuras y completa lo que está trunco; que nadie muere en la inmadurez, porque todos los muertos son igualmente adultos, ya que *vivieron*, y el tiempo que duró la vida es un asunto secundario? (...) Basta una sola vuelta completa de la sangre para saber todo lo que hay que saber de la vida (pp. 136-137).

2. Emilio, los chistes y La muerte

Emilio, un chico de doce años, acaba de mudarse con su madre a un barrio donde aún no ha tenido ocasión de hacer amigos. Mientras da comienzo el curso escolar, emplea el tiempo en pasear por un cementerio cercano a casa, donde memoriza, uno por uno, los nombres de los sepultados: calles, edificios completos con varias alturas de nichos donde el chaval busca un muerto con su nombre para espantar cierta superstición ingenua. Es en el cementerio donde se encuentra por primera vez con Eurídice, mujer madura que lo frecuenta para visitar a su hijo, fallecido recientemente a la misma edad de Emilio. Y es también ahí, al amparo de una vegetación que crece y se expande silvestre en los márgenes, donde en seguida intimarán no sólo afectuosamente sino también, y sobre todo, sexualmente. Cada cual tiene sus motivos para esos escarceos clandestinos. Como también los tiene el policía que hace rondas como un autómata por el cementerio, el chico que coloca las flores en los nichos altos, un albañil psicópata, los padres del chico (por separado), un monaguillo efebo, etc. Todos los personajes se encuentran o se cruzan en el cementerio, cuyo poder casi hipnótico los atrapa desde el principio. Y ahí se tejerá y se destrenzará gran parte de la trama, que, por otro lado, tampoco presenta excesivos nudos (de hecho a mí me parece antes un relato largo que una novela corta, según intentaré explicar ahora).

Sí se juega a la novela, por ejemplo, en la estructura: tres partes sin título que vienen a hacer las veces de la presentación, nudo y desenlace clásicos. Pero en cualquier caso esa ordenación no somete al argumento, pues las categorías anteriores no son abso-

lutas: alguna intriga se resuelve a mitad del libro, otras insospechadas surgen hacia el final, otras quedan truncas, etc. La apuesta, en cualquier caso, pasa por conducir al lector en zigzag por una historia plagada de dobles lecturas, cuando no de trampas de interpretación. Así, ciertos episodios que al principio podían parecer inverosímiles –o directamente irreales– paulatinamente, con el discurrir del relato, se van desentrañando, justificando: la máquina de detectar chistes que siempre lleva consigo Emilio, su prodigiosa memoria (obcecada en encontrar, entre la nómina de muertos, su nombre para zafarse así de una extraña maldición), las reacciones pasionales pero maternales de Eurídice, la calidad onírica y mágica del cementerio (más aún en la mirada del chico), etc. Estos nudos, decía, se van resolviendo en las últimas 60 páginas (o partes II y III del libro). Aunque no todos y no del todo: ¿Se casan Eurídice y el policía? ¿Se reconcilian los padres de Emilio? ¿Seguirán viéndose Emilio y Eurídice? ¿Volverán a visitar el cementerio? Estas incógnitas irresolutas hablan en favor de un relato más de ambiente que de personajes (o en todo caso de personaje emocional: el cementerio), algo que a mí me resulta muy postmoderno. E incluso el final, que sitúa la historia en el mismo punto del que partió (una aventura de novela juvenil) queda abierto, aportando por toda reflexión una última semblanza de Emilio y del cementerio.

Dije antes que me parecía más un relato largo que una novela corta, pero tampoco sé si hay alguna diferencia entre una cosa y la otra. Sí entiendo que –al margen de la extensión– no es estrictamente una novela porque, repito, apenas hay enredos argumentales, ni los personajes crecen excesivamente más allá de la primera impresión, ni esconden demasiados ases los diálogos. No hay grandes acontecimientos, y cuando algún giro está presto a ocurrir se abandona en ese punto, o interfiere el humor –más o menos amargo– para desacreditarlo, o ambas cosas a la vez:

«— Quiero preguntarte algo, Amílcar.
— Apolinar –corrigió él.
— Está bien, Apolinar. ¿Te casarías conmigo?» (p. 143)

Abreviando, esto hay dentro de la novela: Emilio, los chistes y la muerte. Pero también un alto contenido erótico que, sin embargo,

el título no proyecta. Por eso quisiera, para plantear una aproximación al libro, sustituir, matizar los conceptos de ese título por otros tres que son los que en realidad arquitraban el relato: la soledad, la inocencia y el sexo, cada cual asociado ilustrativamente –que no en exclusividad– a uno de los tres personajes protagonistas. Veamos cómo.

3. La soledad del cementerio

Ya he mencionado algo sobre ese carácter cercano a lo real maravilloso con el que se bota la novela. Siguen estando vigentes, en la última narrativa hispanoamericana, los mismos valores que la hicieron eclosionar a mediados del pasado siglo: la superchería popular (encarnada en la candidez de Emilio), la barbarie (cuya función antiheróica, o incivilizada, está aquí desempeñada por el sexo) y la naturaleza todopoderosa (que acaba devorando un cementerio situado en los márgenes de la ciudad, de lo humano). Es sintomático entonces que la fuerza devastadora de la naturaleza se alíe en la novela con su antítesis emocional: la soledad. La naturaleza como elemento asolador, pero sincero (idea esta que encontramos también en la obra poética del autor, ya desde los títulos de algunos los libros: *Lotes baldíos* –1985–, *Alguien de lava* –2002– o el que recoge su obra completa hasta el momento: *La ola que regresa* –2005–). Porque, en efecto, la naturaleza genera un estado de ánimo totalizador, y así nos lo hace entender cuando se extiende por el cementerio, un ámbito con potencia de personaje que, en última instancia, está tan abandonado y solo como los demás: Emilio (sin amigos), sus padres (divorciados), Eurídice (no hay palabra para designar a una madre que ha perdido a un hijo), Roberto (su hijo difunto), Apolinar (el policía abúlico) y su hijo (medio tarado), Adolfo (el joven huraño que cambia las fechas de las lápidas), Rodolfo (el monaguillo), Severino (el albañil siniestro), etc. Y en ese contexto, una vegetación que coloniza un suelo de piedra volcánica es la mejor parábola de la autosuperación. De hecho, algo así parece decirle a los demás cuando los invita a perderse por sus adentros en el cementerio: pasad, dejad atrás vuestros complejos y tristezas, aquí podéis desnuda-

ros, sentiros igual a mí. Y, uno por uno, los personajes desfilan por ese cementerio buscando precisamente lo contrario: volver a conectarse a la vida acechando la mínima oportunidad de sentirse acompañados y queridos por iguales. ¿Que instinto, qué fuerza, qué mística despierta en ellos esa mezcla de desolación y asolación, de muerte estática y vida incontenible? Porque no deja de resultar sintomático en este sentido cómo, en algún momento, la mayoría acaba orinando entre esa maleza: el padre de Emilio (mientras espía), Eurídice (que lo hace desnuda), el monaguillo (levantándose la sotana). Emilio incluso se mea encima. ¿Qué flota en el ambiente, que los retrotrae a sus funciones puramente animales? Su madre, que no orina allí, se marea al oler el cempasúchil –la flor de los muertos. No hay respuestas a esas preguntas. Simplemente estamos en un territorio fabuloso que libera de su soledad a quienes lo visitan, de algún modo los azuza. Es un nuevo síntoma de que el escritor Morábito está detrás de la historia que se narra, síntoma de que él también se desnuda con sus personajes en esa suerte de metafísica telúrica que practica igualmente en sus poemas:

> «Los muertos, muertos están. Vivieron y ahora están muertos. Si vivieron hace mucho o hace poco, es algo insignificante. Estar vivo es un privilegio tan enorme, considerando las escasas posibilidades que se tienen de llegar a estarlo en medio de la desmesurada materia cósmica, que por el simple hecho de respirar uno tendría que dar saltos de alegría. ¿Qué importa delimitar con puntillosidad de hormiga ese mágico intervalo? (p. 71)

4. La inocencia de Emilio

Posiblemente sea Emilio el personaje más complejo de cuantos pueblan la novela. En pleno limbo de la adolescencia, a sus doce años no es ya un niño pero tampoco le ha despertado del todo la conciencia. Por eso fluctúa a ciegas entre la ingenuidad más enternecedora (cree que posee una máquina que capta en el aire chistes contados recientemente, cuando en realidad se trata de un juguete con unas cuantas cuñas de voz grabadas) y unos impulsos sexuales

que todavía no sabe dominar ni, lo que es peor, entender. De ahí los raptos carnales que siente hacia los tobillos, los muslos o el culo de Eurídice; pero también hacia su propia madre, a quien ruega que le muestre los pechos para, súbitamente, lanzarse a besarle los pezones sólo por comprobar si le gustan. Y otro tanto de lo mismo le ocurre con el monaguillo que ventea incienso durante los funerales en el cementerio: amparados por la maleza, o en un túnel subterráneo en construcción, le besa una, dos, tres veces, preguntándose si es maricón mientras toca con su lengua la lengua de otro chico de aspecto afeminado. Esa ambigüedad entre infancia y deseo, esa inquietud urticante que le produce desconocerse a sí mismo, y la soledad de ser hijo único de padres divorciados, y la condena de poseer una memoria incapaz de cribar datos, y el tedio de no tener amigos ni obligaciones escolares con que ocupar el tiempo... Todo esto, repito, convierte al personaje en una especie de volcán ciego, excitado interiormente por un magma candente –la conciencia, el nuevo cuerpo– que busca, y no la encuentra, una salida:

> «Espérate aquí –le dijo Emilio, y regresó hacia el sendero de grava para ir a buscar las flores. Una vez que llegó al sendero, seguro de que ella no lo veía, escupió para quitarse el regusto amargo que le habían dejado sus pezones. Cuando llegó al entronque con la vereda de tierra, vio en el suelo la mancha de orina y se acercó a mirarla. Su olor se le metió en la nariz, obligándolo a apartar la cabeza, y volvió a escupir» (pp. 103-104)

Es una inocencia sexual, como vemos, o un sexo inocente. Pero no sería correcto decir entonces novela de aprendizaje, porque si bien Emilio desarrolla cierta educación sentimental a lo largo de la novela, en verdad aquí todos aprenden algo de los demás, o mejor: todos, mientras se buscan a sí mismos, acaban confundiéndose con, en los demás. Emilio, postniño y prehombre, cándido e instintivo, a caballo entre lo insignificante y lo grave, despertando sonrisas paternalistas a los tres lados de la página: como criatura de ficción –con él explota Morábito el recurso de la ironía amarga–, como personaje entre personajes –todos, piadosa o maliciosamente, se ríen en algún momento de él–, o como lector –imposible no empatizar de inmediato con tan entrañable carácter.

5. El sexo de Eurídice

Ya hemos avanzado las circunstancial vitales de Eurídice cuando se topa con Emilio en el cementerio: superada la cuarentena y aparentemente sola, su hijo muere seis meses antes de que arranque la novela. Es desde luego un personaje traumático, pero porta tal torrente de vida que acaba contagiando –casi enamorando– a cuantos se cruzan en su camino, sea cual sea su condición: al adolescente Emilio, al jovencito Adolfo, al gordo y analfabeto Apolinar, e incluso a la también desorientada madre de Emilio. Está realmente aturdida por el golpe, fue duro y reciente. Por eso sigue viendo a su hijo en los muchachos con los que se trata. El propio autor, en el acto de presentación de su libro en Barcelona, y en referencia al «erotismo turbio» de este personaje, dice que «el trauma de haber perdido a su hijo la justifica, sin convertirla en una loca ni en una pervertida, lo que frivolizaría la historia». De eso se trata entonces: la erótica no como sexo sino como redención. Más si cabe cuando Eurídice es fisioterapeuta, quiero decir, pura fisicalidad. Así, cuando se deja besar los pechos o mete un dedo en el culo de sus pacientes, lo que practica no es sexo sino una comunicación más allá de las palabras, un sistema lingüístico corporal. Ya lo dije antes: metafísica telúrica, la mística –la vida– es física. Suele ser un sexo fugaz e indefinido, un sexo, digamos, menor, pero tan redentora es entonces esa erótica como la fe: «Yo tampoco creo en Dios, pero rezar hace bien» (p. 26). Se trata de anteponer el vitalismo –la expansión del ánimo– a la moralidad encorchetada de lo políticamente correcto, porque recordemos que de toda la galería de personajes no hay uno que no se sienta solo:

> Ella, a quien algunas mujeres buscaban para que las «reblandeciera», puesto que los brutos de sus esposos carecían de la menor delicadeza para visitarlas por ese lado, ¿no era también una reparadora que removía sedimentos y ecos profundos, como si, incapaz de resignarse a la pérdida de su hijo, lo buscara ahora en todas las cavidades y negruras, atraída por todo lo que se estrechaba y descendía, por todo lo estancado y casi pútrido? (pp. 85-86).

Pero a pesar de la aparente rareza de sus contactos sexuales, a pesar de los recelos que al principio despiertan comportamientos como los suyos, nadie la juzga mal, todos al fin entienden su código, su idioma físico, su redención. Así, acaba de alguna manera convirtiéndose en un oráculo sentimental, con la salvedad de que sus respuestas las ofrece no su voz sino su cuerpo. Por eso, porque el sexo es tan importante como la religión o el amor fraternal –si es que aquí no son la misma cosa–, dirige los destinos del resto de los personajes, bien directamente (Emilio, Apolinar, Adolfo) bien indirectamente: pulsa una ficha de dominó y toda una hilera se derrumba ©

El absoluto amor de dar la vida

Raquel Lanseros

El filósofo estadounidense de origen español Jorge Santayana solía decir que «la vida no se ha hecho para comprenderla, sino para vivirla». Esta asunción de la complejidad –a veces impenetrable– de la propia vida es un signo de madurez emocional, de gratitud y sorpresa por el hecho de existir en un mundo diseñado fuera de nuestra voluntad; un mundo que a veces puede no llegar a comprenderse enteramente, pero que pese a todo se ama con el entusiasmo de un niño. Precisamente con otra cita de Santayana comienza Carlos Marzal su último poemario *Ánima mía*, publicado por Tusquets Editores cinco años después de su anterior entrega poética «Fuera de mí. ¿Por qué las cosas no deberían ser en gran medida absurdas, inútiles y efímeras? Lo son, y nosotros lo somos, y las cosas y nosotros combinamos muy bien.» Es desde esta aceptación expresa de los límites de las cosas que nos rodean y de los nuestros propios, desde esta admisión de nuestra condición de seres frágiles y efímeros que Carlos Marzal postula su posicionamiento firme a favor de la vida; la vida que estalla, que enciende, que se abre paso. La vida con todas sus contradicciones que el poema ama y a la que canta con enternecido agradecimiento.

Carlos Marzal posee un universo propio y una voz única para expresarlo, que lo han convertido en uno de los grandes referen-

---

Carlos Marzal: *Ánima mía.* Tusquets Editores, Barcelona, 2009.

tes de la poesía española actual. Su obra ha merecido los más importantes galardones de la poesía española, el Premio Nacional de la Crítica, el Premio Nacional de Literatura. Por todo ello sus numerosos lectores y admiradores esperan con impaciencia cada nuevo libro suyo. *Ánima mía* es un libro pues esperado, en el que el poeta entrega su mejor poesía y su mejor persona, aquella que integra el aprendizaje vital con la intensidad de la experiencia. Porque la poesía de Marzal es un ejercicio de naturaleza moral, el poeta muestra su alma desmenuzada en todos y cada uno de los poemas. No escribe Carlos una poesía éticamente distanciada, ni es partidario de los poéticos juegos de artificio cuyo fin termina en ellos mismos; sino que se sumerge de lleno en la complejidad de la existencia humana, en nuestras contradicciones lacerantes, para emerger después pleno, renovado, dispuesto a seguir viviendo con el mismo ardor. Partidario de vivir siempre y en toda circunstancia, Carlos nos transmite los frutos más destilados de la sabiduría senequista: «Vamos a volar pájaros,/salgamos de una vez./Hay demasiado adentro en este día,/y adentro es fealdad,/adentro es húmedo./Vayámonos a azules, a intemperies/(...)/Doctoremos la vista en lo que corre./(...)/Delincamos,/contra toda esa luz que nos delata,/ahora que nos queremos sigilosos./(...)/¿Estamos a gozar,/o estamos secos/de toda sequedad, sin una gota?/¿Estamos a vivir/o es que no estamos?»

La lectura de *Ánima mía* es una invitación continua a la reflexión filosófica, a la contemplación de la verdad esencial. Van adentrándose lentamente sus poemas en el ánimo del lector para acabar constituyendo toda una experiencia catártica: «Todo mi corazón cabe en tu mano/y en este corazón ya cupo el mundo:/el mundo que no cabe en parte alguna,/salvo en tu mano dios, la continente./(...)/Mi tuyo corazón ya no es el mío,/mi tuyo corazón arrebatad,/la propiedad privada de tu mano./nada de cuanto he escrito lo he entendido./Nada sabe de ti la inteligencia./Tampoco el corazón,/y sabe todo.»

Es el lenguaje de Carlos Marzal prodigiosamente rico, se expande y se contrae con naturalidad para dejar paso a la profundidad del pensamiento, a la insondable paradoja existencial. La voz del poeta se muestra a lo largo de *Ánima mía* elegíaca e hímnica, pero también trágica, para dar cabida a todos los matices del arco iris de la vida humana: «No podré devolverte el tiempo

tuyo./Quiero decir el tiempo/que no te supe dar,/el tiempo mío, en ti,/que nunca fue:/todo aquel tiempo nuestro que debió/encarnarse en nosotros./(...)/Se me ha muerto quien fui,/quien debí ser entonces,/como se ha muerto en ti/quien tú debiste ser, para que fuéramos./(...)/Nunca seré del todo quien no estuvo./No hay tiempo que recobre nuestro tiempo.»

Decía Pessoa que «entre la vida y yo hay un cristal tenue. Por más claramente que vea y comprenda la vida, no puedo tocarla». Carlos Marzal se hace eco de esta sensación y canta con la energía y el esplendor de quien pone toda su pasión al servicio de vivir, pero se encuentra una y otra vez con la misma realidad agridulce: nosotros no estamos al mando del destino, somos eternos aprendices en el camino de la vida. En este sentido, la infancia representa el territorio más puro, donde la intuición y el goce innato de vivir encuentran su máxima culminación: «Yo conduje a mi niño hasta la orilla,/y él me condujo a mí,/más niño suyo./Lo conducente, al fin, lo conducido./(...)/Así fue cómo el aprendiz de espumas/se hizo doctor en olas, erudito/en los cantos rodados, en los nácares,/en los azules yodos intangibles./(...)/¿Por qué,/si fuimos dueños, no lo somos?/ ¿Por qué,/si lo supimos, no sabemos?/¿Adónde fue a parar el paraíso?»

Ha construido Marzal en *Ánima mía* un poemario deslumbrante, tocado una y otra vez por el dedo mágico de la inspiración, un libro magnífico que ofrece al lector la emoción poética más excelsa de la mano de la autenticidad vital. Tras los versos de Carlos Marzal está el hombre, el ser humano valiente que intenta iluminar con su antorcha los recovecos menos transitados de nuestra propia alma. Y también de nuestro propio cuerpo, porque la alegría celebratoria de Carlos Marzal se extiende también a la carne, templo de nuestro espíritu y nuestra capacidad de sentir. Como hiciera Walt Whitman, Marzal canta al goce de la existencia a través de representaciones sublimes de nuestros propios miembros. Así los dientes, así los dedos, así nuestros fluidos, en uno de los más hermosos poemas de amor leídos últimamente: «Estoy en ti/disuelto,/como disuelta estás/tú por mi linfa./(...)/A tu sacra humedad le correspondo/con mi humedad,/en ti sacramentada./Por tu saliva estoy ungido al mundo,/uncido por la boca que me unge./Somos los dos, en uno, este bautismo./El vaso de agua pura para el otro./Mi pócima./Tu tósigo./Mi bálsamo.»

Ánima mía es una majestuosa fiesta poética de la vida, de la vida sin maquillajes ni disfraces, de la vida tal y como es. Un himno coral de todos los hombres y mujeres que sienten ganas de disfrutar de cada instante de este asombroso regalo que es la existencia. Aunque duela, o mejor dicho, porque duele. Porque existe el desamparo y el amor, la pérdida y el impulso, la memoria y la desilusión. Porque estamos aquí, con nuestras carencias y nuestras cumbres, porque nos ha sido dado el espléndido obsequio de sentir y de aprender. Porque existen poetas como Carlos Marzal, que viven para contarlo. Que lo cuentan con la destreza de los verdaderos maestros, doctorados en la poesía y en la vida. Un canto deslumbrante al irreductible y verdadero yo, que es el nosotros: «Quiero llegar al mundo por mí mismo./Por mí mismo a mi mundo./No me sirven/otros mundos ajenos,/están lejos de mí, de quien me habita./(…)/Quiero tan sólo el mundo/que se pueda decir con mis palabras justas./(…)/Lo exclusivo recóndito más íntimo./Lo predilecto hermano que me abraza./Allí soy yo quien funda mundos vuestros/donde vivir muriendo con vosotros.» Imprescindible

La (al)química poética de Sofía Rhei

Carmen Morán Rodríguez

El compuesto químico que entre nosotros conocemos como Sofía Rhei y cuya fórmula (si es que la tiene) no ha sido aún revelada, se inició en 1978, en Madrid. Ha emanado anteriormente libros como *Las flores del alcohol* (La Bella Varsovia, 2005) y *Versiones* (Ediciones del primor, 2006), se ha materializado en las antologías *Antolojaja*, *Todo es poesía menos la poesía* y *Aldea poética III*), y ha sido premiada en los certámenes Ciudad de Cantillana (2006) y Castillo de Cortegana (2006). Su último libro es *Química*, aparecido en 2007 en El Gaviero Ediciones. Una lectura del mismo ha podido disfrutarse recientemente «Versátil.es. IV Festival de la Palabra», el encuentro de poetas que al llegar la primavera se celebra, ya desde hace cuatro años, en Valladolid, organizado por El Colmo Colectivo y coordinado por Javier García Rodríguez.

En la poesía de Sofía Rhei se actualiza la vieja teoría de Demócrito según la cual la realidad está compuesta por vacío y átomos que se ensamblan entre sí formándonos a cada uno de nosotros, igual que al resto de la materia. Hay una química que rige el mundo, ordenando y desordenando los átomos (el desorden es solamente un orden nunca antes repetido): lo que hace un minuto era una hoja puede ahora ser agua y dentro de una hora haberse transmutado en pedernal, o en párpado de amante, o en abeja. El término *panteísmo*, que solemos traer y llevar cuando en clase hacemos un comentario de texto, no es un *cliché*: rige el cosmos de Sofía Rhei.

Sofía Rhei: *Química*, El Gaviero Ediciones, 2009.

En *Química*, se vale de la tabla periódica de los elementos, que como todo el mundo sabe fue elaborada a finales del XIX por el químico ruso Dimitri Mendeléyev para martirizar a los adolescentes del mundo entero. Y este poemario *Química* se inserta (como indica en su «Prólogo» Pedro Cañas Navarro) en la tradición de la Cábala y la Alquimia, que culmina en tiempos modernos con el célebre problema del gato de Schröndinger:

Una caja opaca y cerrada, y dentro, un gato, una botella llena de un gas letal, un martillo que romperá la botella, o no, dependiendo de si un átomo radiactivo (que también se encuentra en la caja) emite una partícula alfa.

Gato, botella, martillo, átomo. Uno de estos elementos está vivo, y puede no estarlo al instante siguiente. Pero la mecánica cuántica que rige estas cosas es caprichosa, y el átomo tiene un 50% de posibilidades de emitir una de esas partículas *alfa*. Ni más ni menos, no cabe otra previsión posible: puede que sí la emita, puede que no. Así que el gato tiene un 50% de posibilidades de vivir. No vale abrir la caja para ver que ha pasado, ni siquiera una esquinita, porque entonces perturbaríamos el experimento. Y mientras no la abramos, no podemos saber si el gato ha muerto o está, todavía, vivo, quizá hasta el instante siguiente. De manera que, a los efectos, la caja es una encrucijada en que dos universos probabilísticos se separan: en uno, el gato vive (aún). En otro, el gato ha muerto. No hay manera de conocer la realidad real, solo la virtual, y esta son dos (por dos, por dos, por dos...).

A esto lo denominan el problema del gato de Schrödinger, pero podríamos muy bien llamarlo el *poema* del gato de Schrödinger. Y no es muy diferente del de cada uno de nosotros: quién sabe cuántas botellas, cuántas partículas, evitamos al día, inconscientes de nuestra suerte por vivir en este universo y no en uno de esos en los que nos tocaría morir, inconscientes también del momento en que la botella, al fin, habrá de romperse.

Un poema de Rhei lo dice de otro modo: Selenio - Einstenio - Oxígeno - Nobelio - Selenio - Einstenio. Se es o no se es.

34		99		8			
Se		Es		O			
			102		34		99
			No		Se		Es

Baila en la velocísima comba de las supercuerdas
el ritmo ageométrico de la ausencia de elipses

y el gato de Cheshire está vivo y está muerto,
y todo lo demás es igualmente incierto
por no haber ojos.

Yo también crezco y decrezco según reciba el viento de tus pestañas,
aparezco si me nombra tu mirada y
nunca sabrías dónde estoy si no me ves.

No debes preocuparte:

no dejarás de existir de repente
porque estaré para mirarte.

De modo similar a lo que sucede en el poema del gato de Schrodinger, en *Química* la tabla periódica no es otra cosa que un inmenso juego de Rayuela trazado en el suelo de nuestro universo, y donde el salto de una casilla a otra abre múltiples posibilidades, cada una de las cuales, a su vez, se ramifica en otras, etc. conformando un jardín cuántico de moléculas que se bifurcan, y átomos que a cada momento deciden emitir, o no, la partícula *alfa* de turno, dejando a su paso gatos vivos o muertos y un poema, otro poema, otro, muestras de los incalculables poemas posibles. *Química* es uno de los libros a los que da lugar esta tabla periódica de Alejandría que Sofía Rhei nos ha revelado (como haciendo un poco de trampa, mirando por una esquina de la caja). Puede que ahora mismo, otros *nosotros* posibles se encuentren leyendo otras *Químicas*, en un momento y un lugar casi idénticos a estos, pero que nunca confluirán con estos. Podemos suponer que les dejará, como a nosotros nos ocurre al abrir su páginas, atomizados en incontables yoes que se independizan del que creemos ser, desorganizando nuestra materia orgánica, carbonatando nuestra vil materia de carbono, abrillantando nuestros óxidos y preparándonos para una nueva e imprevisible reacción ©

Barriendo viejos y nuevos mitos

Isabel de Armas

El libro editado por Temas de Hoy, *España. Una historia única*, es una síntesis de lo que ha constituido las principales inquietudes de Stanley G. Payne como historiador e hispanista. El autor divide su trabajo en tres partes. En la primera, titulada *La formación de un hispanista*, nos habla de su propia formación a lo largo de los años; en la segunda lleva a cabo una minuciosa lectura de la historia de España; en la tercera, finalmente, trata de lo que él llama «dilemas de la historia contemporánea».

Ni que decir tiene que Payne se ha metido a fondo en el rico océano de nuestra Historia, y el resultado ha sido un estudio serio y profundo de nuestro pasado lejano y reciente, ya que su trabajo abarca desde los albores visigodos, pasando por la época imperialista, hasta la Transición o las muy próximas polémicas como la ley de la memoria histórica.

El prestigioso hispanista americano arranca sus páginas con una sustanciosa introducción sobre las imágenes y estereotipos extranjeros sobre España, imágenes que pueden clasificarse así: 1/

Stanley G. Payne: *España. Una historia única*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid 2008; *Franco y Hitler. España, Alemania, la Segunda Guerra Mundial y el holocausto*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2008.
Stanley Payne y Jesús Palacios: *Franco, mi padre. Testimonio de Carmen Franco, la hija del Caudillo*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2008.

el clásico tópico de la Leyenda Negra de los siglos XVI y XVII; 2/ la crítica «ilustrada» de la segunda mitad de los siglos XVII y XVIII; el mito de la «España romántica» del siglo XIX, y 4/ los multiformes estereotipos de finales del siglo XIX y XX, que retomaron aspectos de cada una de las versiones anteriores, incorporándoles en ocasiones elementos de la política del momento que a menudo creaban, a su vez, nuevos mitos y estereotipos. Para Payne, lo que todos ellos tienen en común es la tendencia al cliché, a la simplificación y al maniqueísmo, con un interés escaso o nulo en la diversidad de nuestro país. En consecuencia, él pretende huir de todo maniqueísmo simplista, y aborda los problemas de la historia de España haciéndose permanentemente preguntas que rompen los tópicos y verdades repetitivas.

Ni viejos ni nuevos mitos

La segunda parte del libro que comentamos es especialmente interesante, ya que, en estas páginas su autor elabora un riguroso ensayo de nuestra historia, donde revisa no sólo los tópicos tradicionales de lo que él llama el «Gran Relato Nacional» sino las revisiones deconstruccionistas de las últimas décadas. Payne da un buen repasón a los orígenes de la Reconquista, las relaciones cristiano-islámicas, la Cruzada como ideología nacional, el occidentalismo español, la significación del imperio y del nacionalcatolicismo, la interpretación de la decadencia, el valor de la tolerancia y el liberalismo..., con la sana intención de ir barriendo viejos y nuevos mitos.

Si descendemos a ejemplos concretos, comprobamos que de la «tolerancia» y del «idilio» de las tres culturas (judíos, cristianos y musulmanes), el hispanista anglosajón demuestra que aquello no fue precisamente un Edén, y al hablar de la «convivencia» entre musulmanes y cristianos, prefiere utilizar el término «coexistencia». También piensa que, en principio, los españoles eran más tolerantes que los musulmanes y que, de los tres grupos, los judíos fueron los más beneficiados. En cuanto a la influencia árabe, afirma que no fue mucha, dado que la cultura morisca y cristiana chocan en todas sus manifestaciones. «Son dos tipos de vida

–escribe– diametralmente opuestos». Efectivamente, a los cristianos les ofendían el sonido de la música islámica y el ruido de sus ceremonias, el perfume que utilizaban los musulmanes y los colores llamativos de sus ropas, de estilo y aspecto sumamente diferentes a las españolas, más austeras. Igualmente ofensivas les parecían ciertas prácticas domésticas fundamentales como la de sentarse en el suelo para comer, sin mesas, sillas ni bancos, y la de dormir en el suelo a usanza oriental, sobre la típica alfombra, y no en camas.

En la tercera parte de este libro, Payne recorre algunos de los grandes debates historiográficos en torno a la República y a la Guerra Civil, poniendo en evidencia la escasa cobertura de republicanos históricos con los que contó la República, la compleja serie de causas que explican la llegada de ésta, la dialéctica Madrid-Moscú, la conexión de la Guerra Civil con las guerras mundiales, la significación de José Antonio y las peculiaridades del fascismo español, el perfil de Franco o el papel del ejército.

El autor del presente trabajo considera que merece la pena analizar la diversidad de argumentos y de aseveraciones que han tenido como centro las causas y responsabilidades de la guerra española de 1936, y así lo hace, de forma sintética pero a fondo: 1/ la Guerra Civil comenzó en 1934; 2/ la «tesis de la quiebra»: la República constitucional ya había dejado de existir; 3/ las iniciativas para evitar la contienda; 4/ la tesis de la «provocación»; 5/ el plan inicial de los rebeldes; 6/ la tesis «exógena» (el papel de las potencias extranjeras); y 7/ la afirmación de que sólo la crisis final fue decisiva.

Tal vez lo más novedoso respecto a la obra ya publicada de Payne sea sus reflexiones sobre la polémica en torno a la memoria histórica, donde cuestiona las tesis que pretenden enterrar los valores de la transición como presunto pacto forzado de olvido. Igualmente novedosa e interesante es la denuncia que hace acerca de la sublimación del mito de la República feliz. Este hispanista piensa que es importante establecer diferencias entre los diversos grupos que han defendido la «memoria histórica», y distinguir entre las iniciativas válidas y loables de reconocimiento de las víctimas inocentes de la represión y las generalizadas intentonas destinadas a generar propaganda política y a falsear la historia.

De las polémicas históricas en la España contemporánea, el autor de este libro está convencido de que no se resolverán en un futuro próximo, porque no las alimentan intereses eruditos o académicos, sino pasiones políticas. En efecto, las dos polémicas históricas principales –la relativa a la nación y la que se centra en la Guerra Civil y el franquismo, relacionadas entre sí– no tienen una solución inmediata, ya que las divisorias no son únicamente de índole historiográfica, sino todavía más políticas, y pervivirán durante cierto tiempo.

Valentía y extraordinarios conocimientos son las notas dominantes de este trabajo de Payne. Un libro, desde luego, no políticamente correcto en los tiempos que corremos.

Un prestigioso hispanista

Stalley G. Payne, uno de los grandes del hispanismo anglosajón, nació en 1934 en Denton, al norte de Texas. A partir de 1955, comenzó a dedicar su investigación a España. Conoció a algunos de los destacados exiliados españoles en Estados Unidos (Eloy Vaquero, González López, González Malo, Joaquín Maurín, Francisco García Lorca...). También tuvo estrecho contacto con Julián Gorkin, Dionisio Ridruejo, José Antonio Aguirre, Rodolfo Llopis, Juan Linz, Javier de Lizarza y, sobre todo, con el historiador catalán Vicens Vives. A finales de los sesenta del siglo pasado se asentó como catedrático en Wisconsin y desde entonces no ha parado de publicar libros y más libros sobre España: el nacionalismo vasco, el fascismo, la Segunda República, el régimen de Franco, Franco y José Antonio, la revolución española... Jubilado de las tareas docentes en 2005, su capacidad de publicar todavía ha aumentado más, al contar con más tiempo libre. Un ejemplo son los tres volúmenes publicados por La Esfera de los Libros: *El colapso de la República: los orígenes de la Guerra Civil (1933-1936) (2005), Cuarenta preguntas fundamentales sobre la Guerra Civil (2006), y Franco y Hitler: España, Alemania y la Segunda Guerra Mundial (2008).* La intención original no era que estas obras formaran una trilogía, pero, en realidad, más o menos es lo que han acabado siendo.

Su reciente *Franco y Hitler* se incubó, según cuenta el propio Payne, un día de marzo de 2006, cuando el editor de Yale, Jonathan Brent, le llamó para tantearle sobre la observación que le había hecho un amigo, en el sentido de que Franco había frustrado a Hitler y que había demostrado ser un gran amigo de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. «Le contesté –dice Payne– que el meollo de la cuestión era un tanto más complejo», ante lo que el editor reaccionó instándole a dejarlo por escrito. El resultado de aquella desenfadada conversación inicial ha sido este libro en el que su autor nos proporciona, con su maestría habitual, una lúcida visión de las relaciones entre Franco y Hitler, entre la España del nacionalcatolicimo y la Alemania del nacionalsocialismo, y nos demuestra la cuasi alianza entre ambos dictadores. También apunta cómo el Führer terminó considerando al Caudillo «un charlatán latino» y como éste, que sí quería participar en la guerra, consideraba que «España no puede entrar por gusto». Es decir, que esa entrada tenía que tener un precio.

El hispanista americano deja claro en su trabajo que el Gobierno español colaboró con las potencias del Eje mucho más que cualquier otro país neutral a lo largo del conflicto. La fórmula adoptada en 1940 de la «no beligerancia» –inventada por el Duce al estallar la guerra y no poder sus ejércitos entrar aún en combate– le posicionaba al lado de Alemania, aunque sin intervenir directamente en el conflicto. Hoy ya no nos cabe la menor duda de que durante casi tres años y medio los intercambios comerciales, culturales, militares y propagandísticos, entre la España de Franco y la Alemania de Hitler, fueron de una gran intensidad, hasta su apogeo con el envío de la División Azul a combatir en el frente de Leningrado. En este interesante libro también se analiza la ambigua posición del régimen franquista respecto a los judíos.

Una curiosa biografía

No queremos dejar de hacer mención, ni pasar por alto el último trabajo de Payne, *Franco, mi padre*, realizado en colaboración con Jesús Palacios, periodista especializado en historia de España contemporánea. Los dos autores se han apoyado en una extensa

entrevista con Carmen Franco Polo, hija del dictador, para trazar una completa biografía de su padre, la más personal de cuantas se han publicado hasta el momento.

En casi ochocientas páginas, Payne y Palacios nos hablan de Franco como un personaje complejo. Nos cuentan del paso de un Franquito tenientito de apariencia frágil, débil y de voz atiplada, al general más joven y brillante del Ejército; del paso del monárquico por convicción y de raíz, a la plena aceptación de la Segunda República; del paso del defensor del orden constitucional republicano por encima incluso de Alcalá-Zamora, Azaña o Prieto, a la rebelión militar de julio de 1936; del paso del partidario de las dictaduras cortas, a mantenerse con la suya durante casi cuarenta años; del paso del conservador tradicional, a querer llevar a cabo una revolución neototalitaria asumiendo en ciertos momentos los postulados de Falange; el paso de pretender la forja de un imperio en su alianza con Hitler, a mantenerse en compás de espera al frenar el Führer sus ansias imperiales; al paso de desear los acuerdos de defensa y ayuda con Estados Unidos, al convencimiento de que aquella nación estaba minada por la masonería, su azote personal; al paso de resistirse firmemente a que Hitler instalara una base en Canarias, al establecimiento de las bases norteamericanas en la península y al intento reiterado de querer desmantelar Torrejón, porque era un peligro que había que alejar; el paso de tener que defender un período obligado de autarquía por el bloqueo y la condena internacional y por su acerba crítica al sistema liberal capitalista, a tener que aceptar el desarrollo económico de la tecnocracia dentro del sistema liberal capitalista; el paso de ser el muro infranqueable para las aspiraciones de los monárquicos seguidores de don Juan, a restaurador (o instaurador) de la Monarquía en la persona de su hijo el príncipe Juan Carlos; el paso de católico ferviente y sumiso hijo de la Iglesia, a sentir con desgarro que el Vaticano le abandonaba, dándole una puñalada por la espalda...

Hispanista y periodista se muestran convencidos de que la importancia de Franco para la historia de España reside, en primer lugar, en el largo período de su dominio, y en haber podido fijar gran parte de los destinos del país entre 1936 y 1975 y, en segundo lugar, y en líneas generales, en los profundos cambios que ocu-

rrieron durante ese mandato; algunos de ellos fomentados o incluso preparados directamente por su régimen y otros que se plasmaron en última instancia frente a todo aquello que él había defendido. A estos autores no les cabe duda de que la era de Franco puso punto final a un período largo y conflictivo de la historia de España y abrió otro más prometedor, «pero, como Moisés –escriben–, Franco debía permanecer al otro lado de la orilla de la historia, incapaz de participar en la nueva fase más floreciente». Esto lo impedían su propio carácter, personalidad y valores, como caudillo militar de una sociedad conservadora, que en gran parte había dejado de existir incluso antes de su propia muerte.

Palacios y Payne desean presentar su obra desde una perspectiva nueva, algo no acostumbrado en la historiografía española, embarcada generalmente en la denuncia o la hagiografía. Afirman que su libro no quiere ser ni lo uno ni lo otro, sino un trabajo diferente que presenta un testimonio directo de quien entre todas las personas vivas mejor conoció al personaje: su hija. Carmen Franco Polo, hasta el día de hoy, nunca había contado su historia. Por primera vez ha decidido hablar, y lo ha hecho en una serie de charlas que son el punto de partida del libro que comentamos: el relato que su hija hace de la vida privada y pública del hombre que rigió los destinos de España durante casi cuarenta años. Largo período de tiempo que se desarrolló con sombras y con luces, pero como la propia Carmen reconoce ante las preguntas de sus entrevistadores: «Yo soy su hija, pocas sombras les voy a dar». Efectivamente, son Palacios y Payne quienes se encargan de matizar las respuestas de la entrevistada en el transcurso de casi ochocientas páginas en las que nos hablan de Franco como un personaje complejo y lleno de contrastes.

Al finalizar la lectura de este libro compruebo que, si Carmen Franco apenas nos muestra sombras de su padre, el historiador americano y el periodista español, por su parte, también nos ofrecen de su biografiado muchas más luces que sombras C

Lo que siente a través de Salvador Pániker

David López

Confianza en la realidad. Eso es lo que dice Salvador Pániker que es la fe. Y lo dice en un libro titulado *Asimetrías. Apuntes para sobrevivir en la era de la incertidumbre*.[1] Pero si ha escrito un manual de supervivencia será que no es fácil confiar en la realidad. O que él no termina de confiar del todo. Pero es que además, leyendo este delicioso agujero negro de sabiduría –de Filosofía límite– no será nada fácil saber que es eso de la «realidad» («Eso» en lo que hay que confiar) y, mucho menos, qué es «eso» a lo que va dirigido este manual.

En realidad, según nos obliga a decir Salvador Paniker, no será posible saber nada de una forma seria, más allá de los mitos (incluido el mito de la Ciencia). O, ya desintegrándonos en la Mística –ya despertando del sueño del mundo–, habrá que aceptar la simpleza de que sólo sabiendo Nada –sabiendo que se es la Nada en realidad– se accedería a un infinito vacío donde estaría la verdadera libertad (y donde estaría, atención, la energía infinita). Salvador Paniker cita a Evagrio, el Hesicasta: «Bienaventurados los que alcanzan la ignorancia infinita». Y a Nicolás de Cusa: «La docta ignorancia». Pero Salvador Pániker, afortunadamente para el lector, no goza de ese privilegio –o al menos no siempre–. Sabe cosas –aunque esas cosas sean «sus» sueños, «sus» ignorancias–; y las cuenta

---

[1] Salvador Pániker: *Asimetrías. Apuntes para sobrevivir en la era de la incertidumbre*, Debate, Barcelona, 2008.

con brillantez, haciendo un uso elegante y austero de eso que trae desquiciados a los filósofos desde principios del siglo XX, el dichoso lenguaje: el cristal mágico a través del cual se ve, siempre prodigiosamente deformado, o, quizás mejor dicho, *siempre prodigiosamente fabricado*, «Eso» que el lenguaje llama «realidad».

Asimetrías tiene tres partes. La primera, como advierte el propio autor en su nota preliminar, es la más filosófica y sistemática. La segunda es un conjunto de reflexiones sobre problemas de actualidad social y política. La tercera se presenta en forma de notas íntimas, reflexiones de esas que los filósofos apuntan de repente, mientras miran al mar, o mientras miran el misterioso chapotear de sus pensamientos en el mar de su mente.

Dice Salvador Pániker que los ensayos que componen este volumen son asimétricos, pero que lo son apuntando a una simetría previa a la que él llama «retroprogresión». También dice que «la unidad de conjunto arranca de que todos los textos reflejan una misma visión del mundo, una misma problemática y un mismo forcejeo para mantener el equilibrio». ¿Qué forcejeo es ese? ¿Qué pasa? «Hay algo. Algo que incide con el forcejeo último de las cosas. Las cosas empeñadas en no se sabe qué».

Todo escritor honrado –como todo artista– ofrece un generoso acceso a su mirada. En el caso de los que escriben Filosofía esa generosidad es extrema; y cuando se ofrecen especulaciones místicas esa generosidad es casi obscena: el escritor deja entrar a cualquier desconocido en la cámara más profunda de su ser; o al menos de su ser comunicable. Dice Salvador Paniker, a la orilla del mar: «necesito un cómplice a quien comunicar lo que siento, lo que se siente a través mío, un dios, una diosa, nada que ver con el invento de los teólogos, algo más real, más íntimo e incluso sucio [...]» No sabemos si llegó a encontrar esa divinidad. Por el momento estamos los lectores, sucios y reales, preparados para sentir qué se siente a través de Salvador Pániker. Si consideramos que nuestros pensamientos, y nuestras cosmovisiones, son también parte de nuestras sensaciones, cabe preguntarse: ¿qué piensa/siente Salvador Paniker en «Asimetrías»? Muchas cosas. Estas son las que a mí más me han interesado:

1. La era del hibridismo y del misticismo agnóstico. Salvador Paniker define así este momento histórico. Cree que precisamen-

te es en este hibridismo donde hay que aplicar su manual de supervivencia. «Hablar de hibridismo es hablar de identidades múltiples, pluralismo a la carta, mestizaje cultural, collage. Sucede que hoy es todo una mezcla felizmente poco consistente de actitudes y valores dispersos. De la gran matriz cultural, de las miles de matrices culturales, se pueden extraer combinaciones múltiples. Se puede ser a un tiempo anarquista, petimetre y budista. Homosexual y cristiano. Ateo y místico.» Curiosamente ese hibridismo sería para Savador Paniker saludable, siempre, eso sí, que esté enmarcado en una democracia laica –no laicista, cuidado–. Y la mezcla entre el hibridismo, el laicismo y la democracia no dogmática –¿es eso posible?– propiciaría una mística agnóstica, esto es, limpia de dogmas. Atea. Porque el misticismo y el ateísmo podría llegar a ser lo mismo. Curiosamente el hibridismo –que por el mismo título de este libro parecería ser nuevo en la Historia y, sobre todo, amenazador para la supervivencia– sería lo característico del hinduismo: algo que ocurrió también en un pasado remoto.

2. Hinduismo. Nos ofrece Salvador Paniker en su manual de supervivencia un brillante e hiperconciso ensayo sobre esa ¿religión? ¿forma de vida? Él habla de «resultado híbrido en el que participan shivaísmo, tantrismo, vedismo, jainismo, budismo e infinitud de cultos tribales». Es una concepción muy particular. Hinduistas consagrados como su propio hermano –Raimon Panikkar–, Gavin Flood o Louis Renou no hacen esa sugestiva agrupación. Llama también la atención que se afirme el carácter no revelado de los textos sagrados hindúes: los *Srutis*. Hay quizás en Salvador Pániker una necesidad de convencer a los ateístas, a los laicistas del paradigma democrático/ilustrado, de que no deben tener miedo a la trascendencia, a eso de lo místico. Y es que el misticismo agnóstico estaría limpio de superchería: de revelaciones y cosas por el estilo. Inquieta en este punto su reverencia a un determinado paradigma: a una matriz de dogmas que, porque huelan a nuevo, no dejan de ser enemigos de la lucidez a la que confiesa aspirar este honrado filósofo. Pero, ¿cuál sería la idea más aprovechable del hinduismo, según Salvador Paniker? ¿Qué frase podría salvarnos? Es una frase corta. Pero lo dice todo. «No hay nada que temer».

3. La «retroprogresión». Es un neologismo construido por el propio Salvador Pániker que recogería la antorcha del *Aufhebung* de Hegel: evolución sin pérdida de lo anterior, acumulando y avanzando, caminando hacia el progreso sin aniquilar lo antiguo. Pero la diferencia entre Hegel y Salvador Paniker es aquí decisiva: el *Aufhebung* ocurre necesariamente, mecánicamente, no hay opción para que sea de otra forma. Da igual recomendarlo o no en un manual de supervivencia para seres humanos aturdidos de hibridismo. La «retroprogresión», sin embargo, es más una propuesta, una soteriología, que un término descriptivo. Salvador Paniker da un consejo a eso que sea «la Humanidad». Pero hay una importante coincidencia entre la «retroprogresión» y el *Aufhebung*. Crucial, creo, para sentir de verdad lo que se siente desde dentro de Salvador Pániker. Me refiero a la metafísica de flujos: el neoplatonismo, que tiene, según parece, su origen en la India antigua. Eso de la «Historia» sería un autoenajenarse de lo primordial: el Uno (lo único que es en realidad): el «Espíritu» para Hegel. El problema es que Salvador Pániker construye todo su pensar y sentir filosófico a partir de esta idea. Y lo hace desde la postmodernidad, legitimando además a Lyotard, que habló de la imposibilidad de validar cualquier metarrelato (cualquier relato legitimador de verdades universales). Y entre esos metarrelatos estaría precisamente la metafísica desde donde parece que filosofa Salvador Paniker.

3. La Ciencia. Aquí, en mi opinión, Salvador Paniker ofrece llaves valiosas. Tras afirmar que no hay que tenerle miedo al reduccionismo científico, confiesa: «Por ejemplo, puedo admitir que la mente sea materia. Pero, ¿quién sabe lo que es la materia?» Esta es una pregunta seria, responsable: una llave con la que podemos liberarnos de muchos cepos teoréticos.

4. La política. La Humanidad. *Asimetrías* contiene varios ensayos de opinión sobre política. Destacan los dedicados a la guerra de Irak: «Seamos lúcidos. No duda uno de que si hay guerra –en el momento de escribir estas líneas todavía no la hay– la cosa será rápida y contundente. En rigor es incluso un eufemismo hablar de guerra: aquí sólo se trata –en palabras de Eduardo Haro– del apaleamiento de un mendigo. [...] Esas imágenes de George W. Bush y sus halcones rezando, con los ojos piadosa-

mente cerrados, antes de decidir la matanza de los iraquíes, eso también produce escalofríos. ¿En manos de qué gentes está el mundo?».

Meter esta pregunta en un libro donde también se practica la Filosofía radical es arriesgado. ¿En manos de quién estamos? Salvador Paniker está suponiendo que los seres humanos son libres y que, agrupados en eso de la «Humanidad», pueden dirigir su propia evolución. De hecho afirma que estamos en un momento literalmente crítico de esa evolución, pues mediante la manipulación genética podemos –los «humanos»– llevar a cabo una autoconfiguración. Francis Fukuyama habló del fin del hombre: algo mucho más lúgubre, para este pensador, que ese glorioso «fin de la Historia» cuya proclama le hizo famoso (glorioso porque ya, por fin, el hombre habría llegado al paraíso capitalista norteamericano). Salvador Pániker, por su parte, con menos alarma que Fukuyama, se preocupa del camino que se pueda seguir en esa autoconfiguración del ser humano; la cual muy bien podría dejar a ese «ser» absolutamente irreconocible. No obstante, si se aplica su receta de la «retroprogresión», lo que venga después del hombre debería conservar lo superado: a nosotros, los de ahora... esos seres amenazados por ese «Algo» que, según Salvador Pániker «incide en el forcejeo último de las cosas. Las cosas empeñadas en no se sabe qué».

¿Cómo sobrevivir a ese abisal forcejeo? O, en palabras de Salvador Paniker: ¿cómo «tenerse en pie»? La respuesta la da él mismo en este libro de asimetrías y destellos: confiando en la realidad. No teniendo miedo. No creyendo que son necesarios los manuales de supervivencia. Sabiendo que ese «Algo» que forcejea –y que tanto pánico nos produce a veces– es, realmente, ese vacío de energía infinita que lo místicos hacen equivaler a nuestro verdadero «yo».

Y, por cierto, reconoce Salvador Paniker en este libro que él, de vez en cuando, lanza un guiño a esa cosa descomunal. Un guiño que yo imagino enmarcado en una sonrisa ©

La aventura es la aventura

Antonio J. Iriarte

Son muchos los lectores del filósofo y ensayista Fernando Savater (como él bien sabe) los que gustan de sostener contra viento y marea que su libro más importante, y en todo caso el más querido por ellos, sigue siendo *La infancia recuperada* (1976). Se trata, como es obvio, de gente que comparte la inveterada pasión de Savater por el género de aventuras en sus más diversas manifestaciones (literatura, cine, historieta); gente que se enorgullece sobre todo de los libros que ha leído en su infancia y primera juventud, a los que vuelve una y otra vez a lo largo de la vida. Savater ha sido siempre un firme defensor de estos géneros mal llamados menores: al fin y al cabo, puede afirmarse sin empacho que la literatura nace a todos los efectos con la aventura. Les ha dedicado a lo largo de los años páginas muy acertadas, en las que ha derrochado tanto entusiasmo como finísima percepción, y hasta se ha animado ocasionalmente a cultivarlos, si bien con menos fortuna, como en la novela galardonada con el último premio Planeta, *La hermandad de la buena suerte*. Para satisfacción de estos seguidores, veteranos o noveles, del filósofo, y de tantos aficionados al género, *Misterio, emoción y riesgo* reúne ahora en un solo grueso volumen, profusamente ilustrado, la práctica totalidad de sus escritos sobre «libros y películas de aventuras», como

---

Fernando Savater: *Misterio, emoción y riesgo. Sobre libros y películas de aventuras*, Ariel, «Biblioteca Fernando Savater», Barcelona, 2008.

reza el subtítulo de la obra, definición que hay que entender aquí en su sentido más lato. En estas «aventuras» tiene cabida tanto lo policial como el terror, la ciencia ficción, las historias de magos, las de bucaneros y las de exploradores.

Es necesario señalar (como lo hace la página de créditos) que la mayor parte de los casi cien textos aquí reunidos ya podían hallarse en otros libros del autor, muchos de ellos aún disponibles. De hecho, hasta tres títulos anteriores de Savater aparecen reproducidos aquí en su práctica integridad: *La infancia recuperada* (edición ampliada de 1994), *La aventura africana* (1996) y *Poe y Stevenson. Dos amores literarios* (2002); de otro, *Malos y Malditos* (1996), se recogen quince de sus veinte ensayos, y otros artículos proceden de otras cuatro recopilaciones ensayísticas. La buena noticia es que, además de la indudable ventaja de tener reunidos en un solo lugar todos estos escritos afines, se incluyen asimismo numerosos textos hasta ahora inéditos en libro (fundamentalmente, reseñas y breves notas de prensa). La menos buena, ya que mala no hay ninguna, consiste en que el carácter casi exhaustivo de esta nueva colección implica juntar textos muy dispares en lo que a alcance y calidad se refiere, distribuidos además en unos bloques temáticos un tanto imprecisos y artificiales («Piratas y otros aventureros»; «Lugares lejanos»; «Detectives»; «Mundos imaginados»; «Fantasmas y monstruos», etc.). Como es obvio, no pueden tener la misma enjundia un texto de circunstancias escrito apresuradamente con ocasión del fallecimiento de un actor mítico que la reseña de una novedad bibliográfica, o un ensayo pensado y estructurado sobre el género de terror, por poner algún ejemplo. Por otra parte, si bien es cierto que muchos de los libros de los que proceden las piezas ahora reunidas eran ya de por sí, en el fondo, recopilaciones de escasa unidad estructural, el trocear *La infancia recuperada* y repartir sus capítulos por los diversos bloques de este libro sí entraña la pérdida de la mayor cohesión interna que ese libro memorable indudablemente posee, además de poder sorprender desagradablemente a sus muchos admiradores. En todo caso, estas advertencias no han de ser tenidas en cuenta por quienes descubran estos textos por primera vez, por lo que bien pueden descartarse por ociosas. A la postre, *La infancia recuperada*, el libro más perjudicado por desaparecer como tal en esta nueva recopilación, sigue estando disponible en las librerías.

Aunque hoy quizás no resulte tan evidente para los lectores, muchos de estos trabajos de Savater supusieron en su momento una valiente reivindicación como autores «serios» de escritores habitualmente relegados en el limbo de la literatura «para niños», cuando no el descubrimiento, con todas las letras, de figuras hoy juzgadas indiscutibles al margen de los géneros, como pueda ser J. R. R. Tolkien. El afán didáctico o divulgativo de Savater, que también caracteriza sus obras filosóficas de mayor relieve, brilla con luz propia en la mayoría de estos ensayos. En el caso de estos escritos acerca de «libros y películas de aventuras», el enfoque del autor no deja de recordar al que tan a menudo adoptara en sus prólogos e introducciones a sus meritorias recuperaciones de clásicos del género el gran editor francés Francis Lacassin, por cierto muy apreciado por Savater. Por encima de todo, estos textos son una celebración del placer de leer (o de ver cine) y de la importancia del género de aventuras en la formación intelectual (y moral) del lector. El autor no pretende hacer despliegue de erudición, sino contagiar su entusiasmo por unas obras que enseñan a entender el mundo y a vivir. Así, estos ensayos evitan en general la extenuante precisión de las cronologías y bibliografías detalladas para privilegiar la pincelada impresionista; es más, Savater deja claro el rechazo que le produce la aproximación erudita al género de aventuras. Es este un enfoque legítimo, qué duda cabe, aunque la oposición entre «apasionados» y «pedantes» no deje de ser algo estéril en última instancia. Además, el soslayar la precisión supone aquí, en algún caso, la aparición de pequeñas imprecisiones o errores sin mayor importancia. En todo caso, en nada detraen de la exuberante vitalidad que transmite el texto, que además resulta enormemente entretenido, y se lee igual que las novelas que reivindica.

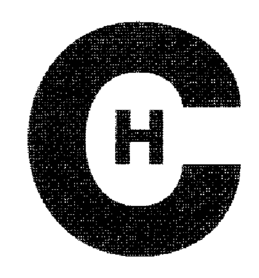
Visualmente, la edición está muy cuidada, sin duda con la vista puesta en el mercado del libro de regalo. De las casi ciento noventa ilustraciones a color como en blanco y negro que incluye, una decena (la portada y las portadillas de los distintos bloques de texto) son originales de Fernando Vicente. Las restantes, en su mayoría bastante conocidas, se reparten entre retratos de autores, carteles y fotogramas de películas, portadas e ilustraciones de libros. En general, son relevantes a lo tratado, si bien no puede

decirse que aporten algo a lo expuesto; alegran la vista, eso sí. Es lástima que no se haya puesto el mismo cuidado en la preparación del texto mismo: éste se ve afeado por unas cuantas erratas, algunas bastante irritantes («Gilmadesh», «Montresors», «Mary Schelley»), y muchas de las cuales se vienen arrastrando de las ediciones anteriores de las piezas aquí recogidas

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE ...., NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2009

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	52 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96


H
MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN
aecid
00708
9 771131 643008
5 euros